

2017 届硕士学位论文

南北朝至初唐胡乐入华初探

作者姓名　张　钰

指导教师　郭　宾　副教授

学科专业　艺术学理论

研究方向　艺术史与艺术考古

培养单位　音乐学院

学习年限　2014 年 9 月至 2017 年 6 月

二〇一七年六月

山 西 大 学

2017 届硕士专业学位论文

南北朝至初唐胡乐入华初探

作者姓名　　张钰

指导教师　　郭宾　副教授

学科专业　　艺术学理论

培养单位　　音乐学院

学习年限　　2014 年 9 月至 2017 年 6 月

二〇一七年六月

Shanxi University

The class of 2017 Master of arts' degree thesis

Shallow exploration of the Northern and southern dynasties to early Tang foreign music into China

Student Name	Zhang Yu
Supervisor	A.prof Guo Bin
Major	Artistic Theory
Department	School of Music Education
Research Duration	2014.09-2017.6

June, 2017

目　录

Contents

中 文 摘 要

南北朝到盛唐所取得的艺术成就举世公认。其艺术成就如此辉煌，多与文化交流有关。从魏晋南北朝开始，胡乐大规模进入中原，逐步影响与改变了社会各个阶层的审美趣味；隋唐时期，形成了以中原文化为基础，东西-南北的“十字型”文化交流态势，为唐代音乐的吸收、融合、创新发展奠定了坚实的基础。

唐代音乐艺术成就能够达到高峰，其经历了吸收、融合、创新三个阶段，其中关于吸收这一阶段的研究，具有重要的学术意义，因为它是研究后两个阶段的基础。前人在此方面的研究上已经取得了丰硕的成果，如杨荫浏、岸边成雄等，但是，其间也存在尚需继续讨论的话题，如胡乐入华的史实与实际影响的考证，关于胡乐吸收的实践原则与艺术观念研究等。

鉴于此，笔者希望在仔细研读大量史料的基础上，试图深入探究华夏接受胡乐的实践规律与指导理念。并以史为鉴，提示初唐对待外来音乐的宝贵经验，为新时代中华民族处理本国与外来文化的关系提供思路和方法借鉴。故本文从隋胡乐之传入、初唐对胡乐的兼收并蓄、初唐兼收并蓄胡乐中“和”理念的实践进行论述。

本文首先考察了南北朝至隋朝时期的胡乐进入中华的情况，主要对胡乐的乐种、胡乐艺人、胡乐作品和乐器等做出了源流方面的梳理，同时提示了各个朝代宫廷对胡乐的态度与使用，将之作为考察初唐接受和摆置胡乐的事实基础。接下来，本文详细考察了初唐时期雅乐、燕乐吸收胡乐的史实，通过梳理初唐对胡乐乐种、乐律的摆置、分析胡乐艺术本体特征以及考察胡乐器的改良等，提示初唐是如何吸收胡乐的。最后，在考察史实的基础上，本文提示了这一历史时期吸收胡乐的实践规律与实践态度和理念，并认为，“和”之理念，作为吸收胡乐的指导原则，将胡乐摆置入一个尊卑有序的秩序里，在这一秩序中，胡乐的精华被吸收，这虽丰富了艺术创新手段和审美情趣，但并不与华夏文化的传统相冲突。

关键词 胡乐入华；初唐；兼收并蓄；和

ABSTRACT

It is the Southern and Northern dynasties to the Tang dynasties that has made universally acknowledged achievements. It is the cause of such a shining cultural exchanges.Starting from the Southern and Northern dynasties, foreign music are into the central plains, and large-scale gradually influenced and changed the aesthetic taste of various social strata.Sui and tang dynasties, formed on the basis of the central plains culture, things - north and south “cross cultural communication”,and has laid a solid foundation for the development of innovation.

Music art achievements can reaches its peak in tang dynasty, it has experienced three stages, absorption, integration, innovation. Research on absorbing has important academic significance , because it is the basis of the study after two stages.

Previous research on this has achieved fruitful results, such Yinliu Yang in China.But there are still need to continue to the topic of discussion, such as foreign music in the central plains of the influence of historical facts and actual research, foreign music absorbed the practice principle and idea of the art research etc.

The author attempts to delve into the practice rules and guidance ideas that Chinese accept foreign music on the basis of carefully studying a large number of historical data. Taking history as a mirror, for the new era to deal with the relationship of the domestic and foreign culture of the Chinese nation to provide ideas and methods.Therefore,the incoming of Sui foreign music,the absorption of tang dynasty to foreign music and the concept of “and” practice is important.

First this paper examine the situation of foreign music into Chinese northern and southern dynasties to Sui dynasty, and combs foreign music in the music, artists, works and instruments. At the same time, this paper tip of the attitude about various dynasties to foreign music.The following, the author examines the historical facts that Gagaku and the banque music

absorbed foreign music.The last, the article suggests the practice law and practical attitude about absorbing foreign music on the basis of examining historical facts. The concept of “and”,as the guiding principle of absorbing foreign music,puts foreign music in a pecking order in the order where the essence of the foreign music is absorbed,which has enriched the artistic innovation means and aesthetic temperament and interest,but not conflicts with traditional Chinese culture.

Keywords：foreign music into China;the early period of Tang Dynasty;absorb;“and”

前　言

一、选题的目的与意义

南北朝至盛唐是华乐与胡乐大交流的一个特殊时期，随着政治版图的日益扩大，胡乐进入中原的乐种也日益增多，在宫廷中呈现出前所未有的辉煌。中原与周边国家的音乐交流，为盛唐胡华音乐的高度融合和创新发展奠定了重要基础。这一时期的胡乐入华现象，被音乐史学界分为吸收、融合、创新三个阶段。根据笔者所搜集到的研究资料，认为关于吸收这一阶段的考证与研究，在史实的梳理上略显模糊，在总结摆置、接受胡乐的实践原则与指导思想方面仍需理论上的提高，另外，它还是研究后两个历史阶段的基础，显得较为重要。故笔者选择了南北朝至初唐时期的胡乐入华历史现象为研究对象，希望就胡乐的吸收这一历史阶段展开研究。

考察南北朝至初唐时期的胡乐入华现象不仅有上述理论意义，其现实意义在于，（1）梳理胡乐进入中原的历史，对唐初流入中原的胡乐实践作音乐本体研究，有助于全面了解胡乐面貌，吸收古代胡乐实践的精华，为当代中国音乐发展提供新的创作思路。（2）了解初唐对于胡乐入华的审美态度和处理方法，为新时代中华民族处理本国与外来文化的关系提供了思路和方法借鉴。

二、国内外研究现状评述

1、国内关于“南北朝至初唐”音乐历史分期的研究现状

将“南北朝-初唐”的音乐作为一个整体进行研究，这一点在音乐史论著中并不多见。一般的音乐史通史著作中将南北朝和隋唐割裂开研究。比如杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》采用的是政治朝代的分期，按照朝代更替顺序将中国古代音乐史分为八编叙述，并将南北朝并入第四编第六章“三国、两晋、南北朝”这一块；把隋唐并入第五编“隋、唐、五代”研究；夏野的《中国古代音乐史简编》、田可文《中国音乐史与名作赏析》也持类似的分法，这种按政治朝代为主的分法在音乐史著作中颇为常见。

也有将南北朝-隋唐作为一个整体研究的分法，如刘再生《中国古代音乐史简述》将中国音乐分为上古、中古、近古三部分加以叙述，南北朝-初唐无疑处于中古时期；冯文慈先生在《中国古代音乐史研究中的逆向考察》中，将中国古代音乐的历史分为六段，其中一段为三国、两晋、南北朝、隋、唐、五代（公元 220-960），分之称为“拓展基础并再现繁荣期”，这对于中国音乐史分期理论产生了深远的影响。黄翔鹏先生在《中国古代音乐史—分期研究及有关新材料、新问题》一文中，根据音

乐的形态内容作音乐史的分期研究，并将南北朝至隋唐列入歌舞伎乐后期。

笔者采用的就是黄先生的这种将南北朝、隋、唐作为整体来研究的做法。这样做的原因在于，首先，本文是关于胡乐入华的研究，记述的主要为中外交流的引入和吸收这第一阶段。胡乐从南北朝开始大规模进入中原，一直到初唐基本传入完毕，后进行了吸收，故笔者将此作为整体进行探析。其次，北朝至隋唐本就一脉相承，且朝代更替频繁，尤其是北齐、北周、隋均是短命的王朝，所以历史跨度也不是很大。从这两个意义上说，按照这样的分期进行研究是可行的。

2、国内外关于“胡乐入华”的研究现状

在中国古代通史著作中，杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》的第七章中，有对胡乐乐种和部分胡乐乐器传入的记载；在第九章中，简述了隋七部乐到唐坐、立部伎的发展变化，并对其传入时期做了考证；刘再生《中国古代音乐史简述》中，43、44、47、50、51 这几篇是涉及“胡乐入华”的章节，其间对乐种、乐人、乐调均作了考察。

关于唐代音乐史的断代研究，日本岸边成雄《唐代音乐史的研究》和民族音乐家关也维《唐代音乐史》这两本著作很重要。《唐代音乐史的研究》在第二章对胡乐源流作了考证，在第五章中又对十部伎各部乐的源流及形态作了详细的考证和论述。民族音乐家关也维先生在《唐代音乐史》中也对初唐九部乐和十部乐作了深入考察，最为重要的是结合新疆少数民族仍使用的音调对部乐中的胡乐曲调作了契合说明。

向达在《唐代长安和西域文明》中，对西域传到大唐的乐舞作了详细介绍，对西域乐人的华化情况也作了说明。田边尚雄的《中国音乐史》和岸边成雄的《古代丝绸之路的音乐》，认为胡乐是以印度和伊朗为核心，分两条线路东渐到中国，而后又从中国东渐到日本的；相反，柘植元一在《汉唐乐器的西渐》一书中，在研究大量的考古图像后，阐述了唐代乐器对西亚音乐的影响。

“胡乐入华”在论文中的研究也比较充分。岸边成雄在《论西域音乐家及其对古代文化史的贡献》一文中，列举了来华的西域音乐家及其贡献；山西大学范瑾在硕士学位论文中，全面分析了胡乐乐人进入中原的原因、途径以及做出的贡献；西北大学罗希博士学位论文《唐代胡乐入华及审美问题研究》，着重对“唐代胡乐入华”这一历史背景下的音乐审美风格变迁及审美意识变化作了研究。陕西师范大学段曙霞硕士学位论文《唐代乐舞的异域倾向研究》，围绕乐曲、乐舞、乐器和舞服，探

讨了唐代舞蹈的异域倾向及其对唐人的影响。吉林大学吕净植博士学位论文《北魏音乐研究》使用北魏遗留下来的、前人使用不多的信都芳的《乐书》对北魏音乐作了全方位的考证；魏晶《隋唐时期西域音乐文化研究成果述要》，对西域乐人、乐部、乐器、乐曲、乐律乐调等有争议的问题作了重要的厘清。这些文章的思路和方法都值得笔者借鉴。

但是纵观“胡乐入华”的文章和论文，笔者发现，以往的音乐史和相关论著对南北朝乐种的记载都只注重记录重要乐种，而忽略了微小的地方；对胡乐乐种传入中原的时间也没作非常清楚的说明；对胡乐乐人、乐曲的记载等都不全面；对胡乐进入中原后的发展、摆置与接受胡乐的实践原则与指导思想等方面的研究仍可进一步展开。

3、国内外关于“中国古代音乐思想”的研究现状

在以往的研究中，关于音乐思想的研究大都集中在先秦和魏晋南北朝。对于魏晋南北朝的研究，着重强调玄学和佛学对音乐的影响。如山西大学李宁宁《魏晋南北朝时期的音乐新观念探索》；华东师范大学刘莉博士学位论文《魏晋南北朝音乐美学思想研究》。

关于隋唐时期的音乐美学思想的研究甚少，多集中于隋文帝杨坚、唐太宗李世民、白居易等音乐思想的研究，这些研究在蔡仲德先生《中国音乐美学史》中均有提及。我们知道，音乐史的任务是要真实地反映音乐实践活动，并客观地揭示它的实际发展过程，对历史上音乐现象的发生、发展的原因与规律做出讨论，并以史为鉴，对当今时代作指导作用。这样的话，势必需要我们对其作相关的社会学研究。而已有的唐代音乐美学思想研究中，关于音乐思想的文化实践提之甚少，也并未用社会学的理论将之楔入实践之中。因此，笔者针对初唐兼收并蓄思想的成因、实践原则以及华化的指导思想等，展开了不成熟地探讨，也提出了自己粗浅的看法与理论总结。

三、本选题主要研究内容

在第一章中，笔者在概览南北朝至隋朝帝王使用胡乐的基础上，主要对南北朝至初唐传入中原的胡乐乐种、乐人、乐曲、乐器作整理和源流考证。具体而言，在胡乐乐种的溯源方面，传入中原的胡乐有高丽乐、百济乐、天竺乐、扶南乐、赤土乐、高昌乐、安国乐、康国乐、疏勒乐、龟兹乐、史国乐、悦般国鼓舞、党项乐、河西鲜卑乐、吐谷浑乐等乐种；来华的胡乐乐人有北魏曹婆罗门、北齐安未弱、安

马驹、和士开，北周白智通、隋安进贵、曹士立等，北齐至隋曹妙达，北周至隋苏祇婆，隋至初唐白明达等；传到中原的胡乐乐曲有北魏《簸箩洄歌》《树梨普梨》《真人代歌》，北齐《无愁曲》，梁武帝佛曲，陈《代北》，隋部乐作品，高昌《圣明曲》，吐谷浑《阿于歌》《舞马歌》，隋白明达新声等乐曲；胡乐乐器有打击类乐器羯鼓、腰鼓、铜鼓、鸡娄鼓、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、齐鼓、担鼓、缶、铜钹；吹管类胡乐器有胡笛、义觜笛、胡笳、筚篥、铜角、贝；弹拨类胡乐乐器有曲项琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、凤首箜篌。

在第二章中，笔者考察了初唐对胡乐兼收并蓄的情况。首先，初唐帝王对胡乐的使用持支持态度；其次，胡乐进入中原后，在燕乐和雅乐里对其均有吸收；再次，唐对胡乐器进行了改造，使之符合华夏的审美趣味，并逐步成为中国民族乐器的重要组成部分；最后，笔者还对胡乐器的音色特点和胡舞艺术风格作了研究，阐述了被中原吸收的胡乐的艺术特色和艺术魅力。

在第三章，首先考察了初唐对胡乐兼收并蓄的原因。分别是初唐政治稳定、经济繁荣、军事发达等，唐代统治者的胡族血统，胡乐在上层社会的重视程度以及胡乐的独特风格。在分析了五点原因后，认为中国的“和”观念，是兼收并蓄胡乐的指导理念，并初步分析了“和”的观念在吸收胡乐时的具体指导作用。

首先，第三章历史性地回顾了唐之前对待“正音”相对封闭的实践行为，包括周礼纳四夷之乐的目的；汉代大臣对胡乐在宫廷演出的看法；北魏孝文帝对正音的看法以及隋文帝“胡音乱华”的思想。其次，笔者主要阐述了初唐帝王对胡乐“乐在人和，不由音调”的开放态度。笔者从史料中研读到世人对“胡乐”描述为“哀乐”，以此为切入点，总结了唐太宗对胡乐的开明态度。最后，文中归纳了初唐“和”之观念下的音乐实践。通过阐述祖孝孙作“十二和之乐”、“文舞武舞张弛有道之和”、“十部乐中的华戎兼采之和”和“对胡乐改造中的和而不同”，总结出“胡乐进入中原后，并不是原封不动被大唐接受，而是受到了中国传统礼乐观念的影响，取其精华，以‘中原形态’被初唐所吸收”的实践原则。

第一章　南北朝至隋胡乐之传入

“胡”大体上是与华夏相对举的地理位置概念，它随着华夏文明的区域扩张而有些许改变。隋唐时期的“胡”的地理范围为玉门关以西，一直延伸到中亚和西亚，即古代西域；岸边成雄考证了高丽乐使用乐器，得出高丽乐“并无东夷乐的特色，几乎可视作西域乐”①的结论；同时还指出“西域的舞蹈，许多都是随着印度佛教的东渐而传入中国的”②，故本文将高丽、印度、扶南等地的音乐都列入即将论述的胡乐范围。除此之外，因为西凉乐中也含有西域音乐成分，因此，笔者论述的“胡乐”还包括长期和汉民族杂居的凉州等地的音乐。

西周之时，四夷之乐由鞮鞻氏掌管，散乐和夷舞由旄人教授，在祭祀和宴飨中均有使用。周朝衰落之后，“纳四夷之乐于太庙”之礼作废。司马相如《上林赋》中有“俳优侏儒，狄鞮之倡”的诗句，赋中这段描写了汉王在狩猎闲暇之时，欣赏西北少数民族的音乐表演的情境，乐工们身穿华服，姿态极其美妙；汉安帝时，掸国首领向汉朝廷进献月乐及歌舞艺人。第二年，皇帝和大臣们一同观看，大家被少数民族乐舞独特的风格所吸引。除此之外，还进献了既可以吐火，又能更换牛马头的幻人。东汉汉灵帝特别喜欢胡服、胡箜篌等胡人用具和乐器，当时上层社会竞相模仿③，形成“胡器胡乐入京师”的新况。

上文简要介绍了魏晋之前宫廷胡乐零星的传入情况。西晋末年，五胡乱华，少数民族音乐尽数传到中原，胡乐胡舞的影响已经遍及朝廷内外。南北朝，中原政治混乱，政权更替频繁，随着丝绸之路的开辟，中外交往日益密切，胡乐大规模进入中原,岸边成雄谈道：“西域音乐自南北朝开始东渐，使汉朝以来传统悠久之中国音乐，发生变化，当时西域音乐尚极珍稀，主要为宫廷贵族所独占”④。

1.1 南北朝-隋帝王对胡乐的使用概览

1.1.1 北魏胡乐

北魏当权者拓跋氏来自朔北，为西汉李陵的后代，“李陵投降匈奴，入赘匈奴女拓跋，拓跋氏率部众自塞北迁入河西。”⑤占领中原刚开始，没有改变其风俗习惯，音乐仍是少数民族风格。道武帝时，开国雅乐夹杂使用了燕魏之际本民族民歌《簸

① 日岸边成雄 梁在平等译. 唐代音乐史的研究. 台北： 中华书局，1973 年，第 17 页。
② 同上 第 519 页。
③ 参见附录【0101】-【0106】。
④ 日岸边成雄 梁在平等译. 唐代音乐史的研究. 台北, 中华书局，1973 年， 第 1 页。
⑤ 陈寅恪 万绳楠整理.魏晋南北朝史讲演录.贵州人民出版社, 2012 年 1 月，第 83 页。

逻回歌》，歌曲是用少数民族语言作的歌颂可汗的歌辞，即后来的《可汗之歌》；《皇始舞》是北魏太祖拓跋郁律创作的，主要在宫廷祭祀中使用①。笔者分析，拓跋郁律为十六国时期鲜卑索头部首领，当时还未入主中原，因此，初步推测《皇始舞》是鲜卑族少数民族的乐舞；公元 399 年，道武帝宴飨群臣、备列雅乐之际，在掖庭歌《真人代歌》，叙述祖宗开国的基业，这首曲子同时用于郊庙宴飨。由此可见，道武帝时的《簸逻回歌》、《真人代歌》以及《皇始之舞》为河西鲜卑族的民间歌曲和乐舞，并随着北魏入主中原而传入，并在北魏朝廷使用。

北魏太武帝率大军攻打胡夏，重新获得“华夏音乐”；在平河西时，又得到了沮渠蒙逊的乐人和乐器，并选择性地保存了一些。这些音乐都是前秦末年，吕光平西域带回来的胡戎乐，吸收中原音乐曲调后，统称为秦汉乐。北魏每逢宴请宾客或者嘉奖之礼，都夹杂使用这些音乐②。

北魏孝文帝太和初年，也适当的将少数民族歌舞和方乐之制列于太乐，乐器和乐人的装饰等都比旧时壮丽。可见，孝文帝尽管想革除“不雅之声”，但是深入血液、根深蒂固的鲜卑音乐风格，是不可能完全清除的。北魏孝武帝之时，更换音律，确立了“戎华兼采”的置乐方针，创制了北魏音乐③。综上所述，北魏宫廷音乐中使用了很多本民族民间音乐元素和他民族的胡乐元素。

1.1.2 北齐胡乐

北齐胡乐流传之盛，其中重要原因是北齐统治者“鲜卑化”“西胡化”的风气。北齐雅乐称为“洛阳旧乐”，是北齐祖珽采取魏安丰等所著《乐说》，使用雅乐乐器，夹杂西凉乐音调而成。北齐杂乐包括有西凉乐、龟兹乐和清乐。可见，在北齐宫廷，不论杂乐还是雅乐，都推崇胡乐。北齐历代皇帝都喜欢胡戎乐，自文襄帝高澄以来，都爱好吹笛、弹胡琵琶和五弦琵琶。到神武帝高湛之后，传习尤其广。后主高纬更是钟爱胡戎乐，甚至无法自拔。他非常宠爱西域乐人，不仅给曹妙达等人封了王，而且还留有府邸。这在后来隋炀帝和白明达的对话“齐氏偏隅，曹妙达犹自封王”中仍可以看出。可见，后主由于对西域音乐倾心，爱屋及乌，甚至对西域乐人也宠幸之至。除此之外，还善于作曲，所作曲调极富哀思，听过之人没有不痛哭流涕的④。

① 参见附录【0106】-【0107】
② 参见附录【0108】
③ 参见附录【0109】-【0110】
④ 参见附录【0111】-【0113】

1.1.3 北周胡乐

北周皇族宇文氏是鲜卑化的胡人。“宇文泰和高欢都是承六镇鲜卑化集团反对孝文帝汉化政策而兴起的人物。①”因此，宇文泰在反对汉化的同时，也推崇胡乐。宇文泰辅佐北魏之时，高昌国归附，北魏于是得到了高昌乐，在宴飨时使用；等到建立政权后，将鲜卑族自己本民族的音乐《下武》用于登歌，群臣听到，满怀感动②。

北周武帝宇文邕取北狄阿史那氏为后，阿史那带来了北狄所获的康国、龟兹等国的音乐，加之以前的高昌乐，一并统由大司乐教习。后来，北周采用这些少数民族音调，用乐器将其排练出来，最后采用《周官》的礼制将其陈列③。

1.1.4 南朝梁、陈胡乐

梁武帝萧衍爱好音乐，而且崇尚佛教。为了叙述佛法，自己亲自创制佛曲十篇，称之为正乐，还设无遮大会让童子乐伎们演唱④。梁武帝创制的佛乐具体是什么音调已不得而知，笔者猜想，应该是在天竺乐的基础上夹杂有南方民间音乐音调。

梁孝元帝萧绎于通波阁看歌姬们舞蹈表演：伴着笙簧的音调，节鼓的节奏，歌姬乐人头顶铃盘从步廊缓缓走出，开始胡舞表演。“捉杯时笑语，欢兹乐未央。”⑤侧面看出胡舞表演之精彩。

陈后主继位后，酷爱饮酒，荒废朝政。为了声色享受，消遣娱乐，专门派遣宫人去北方学习箫鼓音调，饮酒酣畅之际拿来演奏，《代北》就是这样而来的。⑥或许《代北》到南朝陈之后，已经融合了中原的音乐元素，但是，既然陈后主如此喜欢沉醉，笔者猜想，其音乐风格肯定是与原有华夏音乐不尽相同，加入了明显的异族特色。

1. 1. 5 隋胡乐

隋文帝开皇年间，制定了宫廷燕乐，设《七部乐》；隋炀帝大业中，沿袭隋文帝时的宴飨音乐，定《九部乐》。其中属于胡乐的乐伎就有七部，可见在隋朝宴飨音乐中胡乐的分量之重。

隋文帝建国初期，其制度都是沿袭北周，因此迎神的郊庙雅乐也有少数民族音乐风格的意味，大隋雅乐一直到开皇九年才制定。可见，隋朝建国初期，使用的依

---

① 陈寅恪 万绳楠整理. 魏晋南北朝史讲演录. 贵州人民出版社，2012 年 1 月

② 参见附录 【0114】-【0115】

③ 参见附录 【0116】

④ 参见附录 【0117】

⑤ 参见附录 【0118】

⑥ 参见附录 【0119】

然是含有胡乐音调的雅乐。等到“不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫而已”，“其馀声律，皆不复通”的大隋雅乐制定后，也不可避免地使用胡乐因素，比如，在宗庙祭祀中，就使用了筚篥这种胡乐器。而且高祖曾令乐人制清庙歌辞十二首，由北齐西域藉乐人曹妙达教习，“哀管新声”自是无法断绝。

隋炀帝骄奢淫逸，令西域乐人白明达制新声，甚至学习北齐后主，给白明达“开疆辟土”；除此之外，还有的大臣为了受宠，愿意投其所好，比如御史大夫裴蕴，裴蕴揣测到炀帝喜欢听“淫曲”的喜好，将前朝乐工子弟及民间乐人，尽数归于太乐。这里所说的“淫声艳曲”即为胡乐。炀帝制鼓吹乐中也使用了筚篥、胡笳等胡乐乐器。

上文中，笔者顺着朝代更替，结合史料，阐述了胡乐进入我国的历史以及各个朝代统治者对于胡乐的接受程度。南北朝之际胡乐大规模进入，从而促进汉乐音乐风格的多样化，改变了汉乐的文化色彩，为初唐音乐的繁荣奠定了基础。

1.2 南北朝至隋胡乐乐种源流考

随着版图和疆域的扩大，按照上层观念，统治者每占领一个地方，音乐也和物品进贡一样，逐步加入，因此胡乐传入中原的时间有早有晚。笔者考证到十六国时传入中原的胡乐乐种有天竺乐、龟兹乐、西凉乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐；南北朝时传入的乐种有“悦般国鼓舞”、高昌乐、吐谷浑乐、康国乐；隋时又有百济乐、史国乐传入。其中，除了“悦般国鼓舞”于隋已无考之外，其他乐种在隋代皆有出现。接下来，笔者结合史料，按时间传入顺序对南北朝至隋胡乐乐种作简要的源流考证。

1.2.1 隋部乐中胡乐乐种源流考

1.2.1.1 天竺乐

天竺乐是在张重华据有凉州的时候（公元 346-353 年）传入的①。前凉对河西文化氛围的塑造极其重视，张骏、张重华统治时，前凉达于极盛。同时，前凉比较重视与异族的语言翻译和交流，天竺向此地贡献男伎，天竺乐一并传来。

向达说“故自秦汉以来，龟兹文化实承印度文化之余绪，龟兹本国故无文化”。②尽管此种说法有待进一步考证，但是从侧面说明天竺乐极具特色。上文叙述，梁武帝萧衍创制佛曲十首，颇有天竺风格。今天的印度音乐依然延续了古印度注重节奏节拍的风格特点，在世界音乐中占有一席之地。

① 参见附录【0121】
② 向达.唐代长安与西域文明.石家庄，河北教育出版社，2001 年

1.2.1.2 龟兹乐

龟兹人擅长音乐，“管弦伎乐特善诸国”。可见，龟兹乐的独特风格与其传播辐射之广。龟兹王喜欢将彩带系在头发上，垂于脑后，这种装扮在乐舞表演中犹有出现。公元382年，前秦将领吕光进军讨平龟兹时，得到了龟兹的音乐。后北魏收复中原而复获得，经过北齐北周朝代的辗转，音乐也有变异。开皇时，多于民间表演①。《龟兹乐》在北齐、北周、隋音乐中都占有重要地位，对大唐的音乐也影响深远。“隋代上自宫廷，下至民众，实际上最流行之音乐，即此龟兹乐是也。②”齐、隋对于龟兹乐的重视程度除了前文涉猎之外，从龟兹变异乐《齐朝龟兹》自成一派的流传也可窥探。

1.2.1.3 西凉乐

西凉乐是在后凉王吕光和北凉王沮渠蒙逊等占领凉州时（约公元386年），吸收龟兹乐的音调而成的③。沮渠蒙逊先臣曾事后凉吕光，吕光为前秦将领时，受命征讨西域，降焉耆、破龟兹，西域国家竞相归附。

西凉本地乐舞极具特色和风格。凉州刺史张茂害怕前赵刘曜带兵攻打，派遣使者献给刘曜马、牛、羊、金银珠宝及二十名女妓，刘曜大悦，并将歌舞伎人带回长安④。张茂为前凉武王张轨之子，其父张轨未割据之时，曾为河西霸王。张氏父子统治凉州长达80年，其间政治清明，广收流民。此史实发生在吕光平龟兹之前，此时，龟兹音乐尚未东传，由此可以看出，西凉本地乐舞本身也颇具特色。且西凉地处中原通西域的“陆上丝绸之路”必经之地，加之魏晋时期，中原战乱不堪，很多流民西迁凉州避难，势必带去很多汉族曲调和乐器。这一点从西凉乐的演奏乐器里也可以看出。

由此可见，西凉乐可以说是胡汉音乐融合的典范。汉族民间音乐经丝绸之路流传到凉州，结合凉州本地的民间音乐，再加之西域龟兹乐，彼此借鉴吸收，形成了具有龟兹音乐风格的西凉乐。

1.2.1.4 疏勒乐、安国乐、高丽乐

疏勒、安国、高丽三国的音乐是北魏拓跋焘在征讨北燕之时所获⑤。由此可知，在北魏征讨北燕之前，此三国乐已在十六国北燕存在。因此，笔者将其传入时间定

---

① 参见附录【0122】-【0123】

② 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿 唐代政治是述论稿，商务印书馆2009年版，第123页

③ 参见附录【0124】

④ 参见附录【0125】

⑤ 参见附录【0126】

位在十六国时期。

公元 407 年，鲜卑化汉人冯跋建立了北燕政权。北燕曾与柔然、契丹、东晋交好，并通过柔然吸收疏勒、安国等乐伎。冯跋为巩固统治，和柔然可汗结交了姻亲。柔然的主要游牧范围大体为今蒙古共和国一代，而疏勒和安国位于今新疆以西及广大中亚地区，柔然的势力范围有时也可波及到此，由于同属一片地域圈，北燕、柔然与疏勒、安国乐伎交往也是有可能的。

同时，北燕地处龙城（今辽宁朝阳），与朝鲜半岛隔江相望，所以，拥有高丽伎也是说得通的。且高丽乐除了桃皮筚篥和义觜笛是其特色乐器外，其他和西域乐相类似，足见二者交流之频繁。高丽国没有贵贱的概念，爱好歌舞，晚上的时候，高丽民经常聚在一起表演歌舞戏①。可见高丽音乐也有自己的体系特点。

1.2.1.5 康国乐

北周武帝宇文邕取北狄突厥阿史那为后，阿史那带来了突厥所获得的西戎乐，西戎乐中包含有康国乐。康国，是康居之后，经常迁徙，居无定所，康国人的体貌特征是深目高鼻、多胡须，是中亚人的种族特征。后人研究，康国即位于锡尔河至阿姆河之间（即河中地区），位置就在今乌兹别克斯坦的撒马尔罕一带，康国，是昭武九姓之首②。周齐、隋唐之际的西域乐人，很多都是昭武九姓中的姓氏，侧面反映出，康国乐在中原流传之广。

1.2.2 南北朝至隋其他胡乐乐种源流考

胡乐乐种除了上文提到的七种部乐之外，东夷乐尚有百济乐，南蛮乐尚有赤土乐，西域尚有悦般、高昌、史国、吐谷浑、党项等地音乐在史料中皆有记载。

1.2.2.1“悦般国鼓舞”

公元 425 年,拓跋焘统治之时，用战争的方式征讨西域，将悦般国鼓舞设于乐署；公元 448 年，悦般国派遣使者来到北魏皇城，面见圣上，并送奇异幻人,以朝贡的方式再次进献了鼓舞③。可见，悦般国鼓舞极富特色。只是，因为史料有限，其具体面貌已无法考证了。

1.2.2.2 高昌乐

公元 535 年，宇文泰效曹操之举，挟天子以令诸侯，立魏文帝元宝炬为帝，而他顺利成章的成为西魏王朝的实际掌权者。政治上，宇文泰实行以德治教化为主；

① 参见附录【0127】
② 参见附录【0128】-【0130】
③ 参见附录【0131】

外交上，采取和北攻南的政策，于是高昌诚心归附。高昌归附的同时，也带来了它的音乐。宇文泰令乐署教习，以备宴飨。公元568年，宇文邕取北狄阿史氏那为后，皇后带来了北狄所获的康国、龟兹等音乐，再加之父亲宇文泰之时的高昌乐，让大司乐齐教习。可见，高昌乐在北周之时传到中原。只是阿史那皇后带来的康国、龟兹等北狄音乐，和高昌乐加以融合，因此，在隋七、九部乐中没有陈列高昌乐。

隋炀帝大业六年，高昌再次来朝，献《圣明曲》，炀帝让通晓音乐的人率先学会，在他们之前演奏，胡戎都觉得特别惊叹①。如此可知，隋乐工们拥有精湛的技艺，而且高昌乐大概和西域其他国的音乐有相似之处，故在胡乐音调频繁出现的隋朝也易于接受和学习。

1.2.2.3 吐谷浑乐

吐谷浑乐在南朝宋时传入，公元461年，进贡中原善舞马、四角羊及二十七首吐谷浑民间音乐。南北朝，吐谷浑乐属于西域音乐范畴；隋至初唐，吐谷浑乐和河西鲜卑乐、部落稽乐一起归为《北狄乐》②。

1.2.2.4 百济乐

百济位于新罗和高丽中间，风俗习惯等均与中原相似。开皇初年，百济王余昌派遣使者进贡特色品，隋文帝封之为百济王。公元589年，隋文帝平陈，有一战船漂到牟罗国，回来时，经过了百济，余昌给了很丰厚的礼品，并派遣使者祝贺隋文帝平陈，统一南北。高祖很高兴，下诏书表彰了百济王的衷心，百济使者舞蹈而去③。由此可见，百济也有属于自己的特色舞蹈，虽其面貌已不可知。但是，从其特色乐器筝、芋、篪、笛可以看出，均为华夏旧器，可见百济与中土交往密切，受中原文化影响较深。从中可窥见中华向心力之强，文化辐射之广。

1.2.2.5 史国乐

隋炀帝派使者出使西域，到史国得十舞女；大业中，史国派遣使者向隋宫廷进贡物品。史国，是康国王的支庶，向北到康国二百四十里，风俗和康国一样④。可见，史国和康国一样，也有其特色舞蹈。

1.2.2.6 赤土乐

赤土位于南海岛屿中，是扶南的别种，皇宫每个门上都绘有飞仙和菩萨像，彩绘中的仙女们有的奏乐，有的手捧金花。“其俗敬佛，尤重婆罗门。”可见，赤土

① 参见附录【0132】
② 参见附录【0133】
③ 参见附录【0134】
④ 参见附录【0135】-【0136】

有着浓郁的佛教文化色彩。在赤土，无论是迎宾之礼、火葬之礼还是欢送之礼，“蠡”这个乐器频繁出现。蠡，又称贝，是来自南蛮的乐器。①可见，蠡后来也传入中原，成为中国乐器的一部分。

1.2.2.7 党项乐

党项族是马背上的民族，族人崇尚武力，妇孺皆兵，居住也是以骑兵战阵为据。故其音乐亦以胡琵琶、横吹等马上奏乐为主要演出形式，还击缶为其伴奏，从隋文帝开皇十六年开始，朝贡不绝②。

1.3 南北朝至隋代表性胡乐作品与乐人

1.3.1 音乐作品

这里的胡乐音乐作品，除了流入的胡乐外，还包括中原人根据胡乐音乐元素创作的音乐作品。这些作品都只是保留了名称，具体音乐内容和曲调歌辞等均已无法考证了。

1.3.1.1 北朝胡乐作品

北魏 河西鲜卑音乐作品

北魏在建国初期，在制定雅乐条件还不完备的情况下，使用了自己河西鲜卑的民间音乐曲调《簸逻回歌》。《真人代歌》是北魏还是代国时，宫人们从早唱到晚的歌曲，亦为河西鲜卑民间音乐。

北魏《树梨普梨》

尔朱荣举止轻脱，爱好音乐舞蹈。等到喝酒喝到耳热的时候，总会站起身来，高唱虏歌《树梨普梨》③。尔朱荣属于契胡族，从史料记载可知《树梨普梨》也属于胡乐歌曲。

北齐《无愁曲》

北齐皇帝高纬自己善于作曲，采用胡乐音调创制了《无愁曲》，并让朝廷中人一起歌唱，音韵婉转，音调极悲。

1.3.1.2 南朝胡乐作品

宋 吐谷浑《阿于歌》《舞马歌》等

吐谷浑是辽东鲜卑的后代建立的，属于辽东鲜卑的支脉，位于今祁连山脉和黄河上游谷地。若落廆是吐谷浑的庶兄长，鲜卑族称兄为“阿于”，《阿于歌》即是

---

① 参见附录【0137】-【0138】
② 参见附录【0139】
③ 参见附录【0140】

若落廆追思吐谷浑所作。之后，子孙将其用于鼓吹。公元 461 年，吐谷浑遣使献《舞马歌》等二十七首作品，均为吐谷浑民间音乐①。

梁武帝佛曲陈《代北》

梁武帝创制十篇佛曲用来叙述佛法，这些曲调可能是天竺乐和南方民间音乐杂糅而成。上文提到的陈后主派宫女学习北方音调创作的《代北》，亦是南北融合的具有胡乐风格的音乐作品。

1.3.1.3 隋胡乐作品

《隋书·音乐志》在隋部乐胡乐乐种中提到很多胡乐作品②，这些作品在后文附录里犹有重复，故笔者在此不作罗列。关也维对其中部分胡乐作品作了考察，认为西凉乐《于阗佛曲》是天竺佛曲经于阗传入中原后和西凉民间曲调混合而成的音乐；龟兹乐《善善摩尼》是古时鄯善地区流行的一种歌颂摩尼菩萨的乐曲。

隋炀帝时，高昌献《圣明曲》，炀帝让乐工学习演奏；还令白明达造新声 11 曲。其中有的乐曲用于饮酒享乐，如《玉女行觞》；有的乐曲是在节日欢聚时使用，如《七夕乐》；有的乐曲是玩乐时的游戏，如《斗鸡子》；有的乐曲是舞蹈配乐，如《舞席同心髻》等，各具特色。而且都冠以中国名称，胡汉交融迹象可见一斑③。

1.3.2 南北朝至隋胡乐乐人

南北朝至初唐，有很多活跃于中原的胡乐乐人，包括“昭武九姓”及其他。其中南北朝可考的胡乐乐人有曹婆罗门、安未弱、安马驹、和士开、白智通；隋时可考胡乐乐人有安进贵、曹士立等；值得一提的是，由于北朝至隋一脉相承，且均建国日短，故有部分北朝乐人辗转到隋，比如苏祇婆、曹妙达。也有从隋辗转到了唐朝，深受帝王欣赏的胡乐乐人，如白明达。接下来，笔者就史料所提，按照朝代顺序，简要加以罗列。

北魏 曹婆罗门

北魏时有曹婆罗门，擅长弹琵琶，其为曹妙达的祖父。

北齐 安未弱、安马驹

齐后主高纬，特别钟爱胡戎乐，由此特别宠幸胡乐艺人。曹妙达、安未弱、安马驹在北齐均有自己府邸，很多官宦人家也为他们做事④。这三位乐人属于“昭武九

① 参见附录【0141】
② 参见附录【0142】
③ 参见附录【0143】-【0144】
④ 参见附录【0145】

姓”中“安”姓和“曹”姓的代表人物。隋朝还有安进贵[①]，不仅在管乐或弦乐上比较特长，而且乐思敏捷，作品繁多，尤其善于制新声，尤其善于龟兹乐曲调，其作品在王孙贵族之间广为流传，成为当时的潮流风尚。

北齐 和士开

和士开在北齐世祖高湛时被封为参军。既善于握槊，又善于弹奏胡琵琶，深得高湛喜爱。“和士开，清都临漳人也。其先西域胡商，本姓素和氏。[②]”而“握槊”其实也属于胡戏。由此可知，和士开也是来到中原，起到胡乐传播作用的西域乐人。

北周 白智通

宇文邕阿史那皇后带着一支胡乐乐队嫁到北周，而教习这些西域音乐国的，正是羯人白智通[③]。

北齐至隋 曹妙达

曹妙达是曹婆罗门之孙，是从北齐到隋初都极受重视的西域音乐家。北齐皇帝高洋很器重曹妙达，常击胡鼓和曹妙达的琵琶相和。曹妙达在特别钟爱胡戎乐的高纬当政时，已被封疆开府。隋高祖命大臣作好郊庙歌辞后，令曹妙达教习，以代替北周的歌曲，足见曹妙达艺术造诣之深[④]。

北周至隋 苏祇婆

苏祇婆是跟随北周阿史那皇后来到中原的西域乐人，从北周辗转到隋，善于弹奏胡琵琶。曾教授郑译琵琶和乐调理论，并通过学生郑译将西域乐调理论“五旦七调”传到中原[⑤]。

隋曹士立等

隋炀帝的时候，诏修高庙乐，炀帝让寻访精通钟律歌管的人。当时有曹士立等乐人经常齐聚太常，详细参订音乐，创作出的音乐分不清是俗乐还是雅乐。可见炀帝对西域乐人的重视程度[⑥]。

隋至初唐白明达

西域来的乐人大部分都善于弹奏胡琵琶，善于作曲，白明达也是如此。除了弹奏琵琶，白明达还擅长于筝簧演奏，最后做了大官。白明达创作了十四首用于不同场合的胡乐新曲，音乐掩抑，哀音断绝。炀帝特别欣赏白明达的才华，甚至颇有感

① 参见附录【0146】
② 参见附录【0147】
③ 参见附录【0148】
④ 参见附录【0149】【0146】【0150】
⑤ 参见附录【0151】
⑥ 参见附录【0152】

悟的说道，“善于弹曲的人，如同擅于读书的人。书读的多了便能写书，同样，曲子听的多了便可以作曲了。这是一个道理。”因此，对白明达说：“北齐偏安一隅，都可以让曹妙达封王，我今大隋天下归一，我想让你做官，你也应当自己谨慎修身。”唐太宗也特别欣赏白明达，认为祖孝孙作曲多不和音韵，仍不精妙，而白明达的音乐造诣更胜于祖孝孙①，足见白明达的作曲水平很高。

在知名西域乐人在中原活跃的同时，还有一些被征收为奴隶的很多不知名的乐工们一并进入。史料明确记载，龟兹乐乐工二十人，天竺乐乐工十二人，康国乐乐工七人，疏勒乐乐工十二人，高丽乐乐工十八人，安国乐乐工十二人。共八十一人②。除此之外，还有很多没有被史料记载的民间西域乐人，他们也对胡乐的传播做出了不可磨灭的贡献。

1.4 胡乐乐器与乐队

1.4.1 胡乐乐器

关于胡乐乐器的源流问题，岸边成雄认为，西域乐器东传主要有两条线路。1）汉朝时，伊朗系乐器经于阗东传，如竖箜篌和胡琵琶。2）南北朝以后，印度佛教系乐器由印度经龟兹东传，如凤首箜篌和五弦琵琶、羯鼓等；最后总结道“唐朝之胡乐器，大部分属于印度系③”。对于岸边先生的提法，学术界目前还有争议，争议点主要为琵琶类乐器的源流考证，这点笔者在下文中亦有叙述，在此不作赘述。接下来，笔者按照史料内容，将胡乐乐器分打击、吹管、弹拨三类作罗列说明。

1.4.1.1 打击类胡乐乐器④

羯鼓

日本学者林谦三认为“羯鼓的直接源流，可以上溯于印度鼓”⑤史料记载，羯鼓来自于外夷，因为是北方少数民族羯的鼓，故称为羯鼓，在部乐中广泛使用。羯鼓用双槌敲击，声音急促，尤其适宜表现快节奏的乐曲，因此适合在作战时为军士助威；同时也适宜在清风朗月天气里站在高楼处观赏，给热烈的舞蹈等伴奏。羯鼓鼓杖的制作工艺相当讲究。木头多用檀木或者花椒木，而且必须是干透的，将湿气全部去除，这样的声音才是柔韧的。木头越干，声音越响，才会有像马蹄击扣的通透的声音。“头象青山峰，手如白雨点”这句诗用来描写羯鼓的演奏技巧。是指在敲

① 参见附录【0153】【0154】
② 参见附录【0155】
③ 【日】岸边成雄 梁在平等译. 唐代音乐史的研究. 台北, 中华书局，1973 年，第 17 页
④ 参见附录【0156】-【0167】
⑤ [日]林谦三著 《东亚乐器考》，人民音乐出版社 1962 年 2 月北京第 1 版

击羯鼓时，击鼓人头不能动，更不能僵。应当集中注意力，眼神要富有神韵。只有用臂力和手腕之力敲击，声音才可以竖起来，才能通透，手才可以如白雨般迅速，才可收放自如。

腰鼓

腰鼓本是胡鼓，大的腰鼓用瓦制成，小的用木制成，头大腹小。腰鼓音色没有羯鼓的那种“朋肯声”，由两手配合演奏。

鸡娄鼓

鸡娄鼓，源自西域。西域五乐中，除了康国和安国之外，其他三国均有使用。《文献通考》记载，鸡娄鼓像瓷瓶一样的形制，腰身部有圆环，演奏时，左手拿着鼗牢，用绶带将此鼓固定于腋下，右手敲击，用于敲击节奏。

毛员鼓

《文献通考》记载，毛员鼓用于西南乐的演奏，在扶南乐和天竺乐中均有使用，比都昙鼓大一些，属于细腰鼓类型。

都昙鼓

都昙鼓也是来自于西域的乐器。除了用于西域龟兹乐和高昌乐，也用于南蛮天竺和扶南乐的演奏。

答腊鼓

答腊鼓源自于印度，其形制比羯鼓短，比羯鼓宽，用指头揩，音响特别大。

齐鼓 担鼓

齐鼓源于印度，担鼓源自中亚。齐鼓的形制和漆桶差不多高，比头大稍大。

缶

缶是古代西方少数民族的乐器，秦时已开始使用，当时秦、赵作战于渑池，秦王曾敲击缶而歌唱。可见，缶在很早便传入中原。缶的形制如同翻过来的盆子，演奏时用四个木杖敲击。

铜钵

铜钵也称之为铜盘，来自西方和南方少数民族，一般认为来源于西凉乐，也有说是齐穆士素造的。一般大小的圆周大约数寸，用韦将它们串联起来，相击给音乐伴奏。大小不等，也有大的铜钹，南方少数民族的铜钵圆周数尺。

1.4.1.2 吹管类胡乐乐器[①]

① 参见附录【0168】-【0173】

胡笛

胡笛又称为胡篪。十六国后赵君主石遵喜欢把玩，汉灵帝也特别爱好。《宋书》说：胡篪来自于胡吹，即是说横笛。梁胡歌里说：“快马不须鞭，拗折杨柳枝，下马吹横笛，愁杀路傍儿”这句歌辞来自于北方，可知横笛来自于朔北。

义觜笛

《乐书》和《通典》都有记载有觜的胡笛，称为义觜笛，即在横笛吹口处附加一嘴。关于义嘴笛的渊源，杜文玉先生认为它起源于龟兹乐。

胡笳

晋《先蚕仪注》记载：胡笳是胡人卷芦叶而成的，音色缠绵悱恻，听者莫不动容。

筚篥

筚篥，类似于笳，由竹子做的管和卷芦苇做的吹头两部分构成。九孔，五音具备。来自胡中，本是龟兹的国乐也。声音悲切，胡人吹它，原始目的是为了惊吓中国的马。桃皮筚篥是将桃皮卷起吹奏的乐器。在东夷乐使用较多，传到中原后多用于鼓吹乐中。

铜角

“角”俗名拔逻回，因像牛角而得名。有的说来自于羌胡，是胡虏作战时惊扰军队的声音，用来惊中国马；铜角应该是铜制的角，是来自西戎的乐器。传说黄帝和蚩尤作战时，黄帝命将士吹角模拟龙的咆哮声来抵御，后来在侯景围台城的时候用到过。北魏建立有鲜卑族民歌《拔逻回歌》，后人推测应该属于大角曲。

贝

贝又称为大蠡，来自于南方少数民族。笔者在上文赤土乐中曾有介绍。

1.4.1.3 弹拨类胡乐乐器①

弹拨类的胡乐器有琵琶类乐器：曲项琵琶和五弦琵琶；箜篌类乐器：竖箜篌和凤首箜篌。关于琵琶的源流问题，学术界至今争论不休。日本田边尚雄认为：“琵琶的原形多留存于西亚细亚地区，其最初形态可能为美索不达米亚乐器的变形，或为苏美尔人创造。”② 而陇菲不仅肯定了琵琶源自弦鼗乐器，为中国中原本土乐器，而且强调了其受阮咸类琵琶演变发展的历史情况。③虽关于琵琶的源流研究众说纷

① 参见附录【0174】-【0177】

② [日]田边尚雄著.王云五、傅纬平主编.陈清泉译.台湾:台湾商务印书馆 1965 年 7月台 1 版,第 160－163 页。

③ 陇菲.胡人半解弹琵琶 秦汉隋唐间琵琶的遭递[C].汉唐音乐史首届国际研讨会论文集 2009,10:313 页。

纭，但是，历史上一般认为胡琵琶和曲项琵琶均为胡乐乐器。关于箜篌的源流问题，一般认为竖箜篌来源于西亚波斯，凤首箜篌来源于印度。

曲项琵琶

曲项琵琶，形体比中原琵琶稍大些，来自北方少数民族。“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。[①]” 故曲项琵琶属于胡乐乐器。

五弦琵琶

五弦琵琶为五根弦的琵琶，所造者已不知名，形制比普通琵琶稍小，估计是北国的乐器。可见亦来自北方少数民族。

竖箜篌

史料记载，汉灵帝特别喜欢竖箜篌，竖箜篌到了隋唐更为盛行。竖箜篌有二十二根弦，形状是弯曲的，竖抱在怀里，用两手一起拨奏，音色极富魅力（参照文章第二章第五部分竖箜篌的音色描写）。

凤首箜篌

凤首箜篌的制作是“曲颈凤形”，来自于天竺。形制大致是：全长二尺左右，张有十四根弦，周身是弯曲的，曲颈项端雕有凤头，故以此命名。

1.4.2 隋胡乐乐队

隋代可考的有西凉乐队、安国乐队、龟兹乐队、疏勒乐队、天竺乐队、高丽乐队、康国乐队等七支胡乐乐队。

七支胡乐乐队的共同点是乐队中既有声乐曲，又有舞蹈曲子，而且都有伴奏乐器，可知每支乐队都是歌舞乐队，而不是简单的器乐合奏乐队或是单一的歌队或舞队。

前四支乐队有解曲的出现，解曲通常指速度较快的器乐曲，类似于现在所说的快板，是音乐情绪最为高涨，最热情奔放，最吸引眼球之处。可知，这四个乐队具有热情洋溢的音乐性格。相反，天竺、高丽、康国乐队没有解曲，故其音调应该相对和缓闲雅。

① 参见附录【0176】

第二章　初唐对胡乐的兼收并蓄

文学界对初唐的时间界定尚存争议，但大致认为初唐是从唐高祖李渊、唐太宗李世民、唐高宗李治到武皇武则天当政期间再到玄宗李隆基开元初年，这段时间经济繁荣、社会安定、政治清明、四方来朝，文化灿烂辉煌，国人开放自信，一步一步崛起，我国逐步成为世界文化中心。“汉朝至隋朝期间中国音乐的演变，前期（汉-晋）为雅乐和俗乐的发达时期，后期（南北朝-隋）胡乐由于不断传入中国而盛行起来，形成了雅、俗、胡三乐鼎力的局面。”①

2.1 胡乐在初唐上层社会的传播

初唐的几位皇帝，都爱好音乐，甚至亲自参与作乐，胡乐因素的使用比比皆是，胡乐在宫廷备受推崇。贞观中，太宗每次去他出生的庆善宫，总是特别感怀，如同汉高祖刘邦对他家乡沛县的感情，因此赋诗十首，让吕才谱曲，创作了《功成庆善乐》，该乐采用了闲雅的西凉乐风格；太宗又感怀于他为秦王之时的四处征战，于是命乐工采用隋末杂有龟兹风格的军歌曲调，创作了《秦王破阵乐》。不仅如此，还亲自绘制乐舞图，用以指挥舞队；西域龟兹乐人裴神符创作了三首乐曲《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》，声音清美，太宗非常喜欢。其中，《倾杯乐》这首曲子原为北齐俗乐曲，送酒之时演奏，唐贞观年间，乐工裴神符将其用于琵琶演奏；唐太宗也特别欣赏西域乐人白明达，认为祖孝孙作曲多不和音韵，仍不精妙，而白明达的音乐造诣更胜于祖孝孙，可见，唐太宗对于西域乐人极其推崇；陪伴太宗四处征战的马在征高丽时死去，太宗叹息之余，命乐工作《黄骢叠》加以纪念，由此可见，太宗是容易感怀的性情中人，对音乐由衷的热爱。他还特别喜欢胡乐器，《初学记》记载了太宗皇帝《咏琵琶诗》，诗中描写了琵琶“摧藏千里态，掩抑几重悲”的音色和弹奏者“空余关陇恨，因此代相思”的心境；魏征去世后，唐太宗无尽哀思，伴随着胡笳断续哀怨的音调，只能高叹“无复昔时人，芳春共谁遣”；太宗朝时，有位善于弹胡琵琶的胡人前来献艺，唐太宗不想让胡人胜过自己人，因此，在胡人弹奏的同时，让他的婢女罗黑黑隔着帷幕偷听，罗黑黑听后速记于心，丝毫不差地弹奏了同样的曲子。从侧面反映出，唐太宗对胡乐的喜爱程度②。

高宗也喜欢音乐，曾令李义府、任雅相等朝臣赴洛阳城门集体观乐：舞者一百四十人，均身披战甲，手持横槊，模拟将出征的场面，象征平辽东的恢弘气势。除

①高兴. 艺术史方法论与实证研究. 中国社会科学出版社，2009 年 1 月，第 378 页

② 参见附录【0201】-【0208】

了舞蹈，还伴有歌声，歌唱”八弦同轨乐”。观者、舞者、歌唱络绎不绝，场面宏大。此乐即为《一戎大定乐》，为高宗欲伐东夷高丽时所作的乐曲①。该乐出自《破阵乐》，上文提到《破阵乐》为夹杂有龟兹乐的曲调，由此可知，高宗也不排斥胡乐。

唐初专门成立内教坊，教习音乐，归太常寺管辖，教坊的乐工们有严格的考核制度，因此乐人们的演奏技艺高超。由于统治者的推崇，胡乐在大臣们中间也颇受重视，成为上层社会的审美风尚。

2.2 初唐燕乐对胡乐的吸收

“俗乐用于宫廷宴飨时，称为‘燕乐’”②，《通典》将初唐九、十部乐归于燕乐③。到初唐，胡乐乐种的传入基本告一段落，更多的是对前朝的继承和发展。关于胡乐乐种的源流，前文已考证清楚，接下来笔者对初唐多部乐中胡乐乐部为核心的胡乐乐种作相关的形态学研究。

2.2.1 西凉乐

北朝至隋都比较重视西凉乐，西凉乐实为凉州人结合凉州地区的民间音乐再加之中原西传的华夏旧乐和东传的西域音乐而成。这点在西凉乐的使用乐器中可以看出。（既有钟、磬等中原上古乐器，又有铜钹等西域乐器）。西凉乐中还使用了一种名为搊筝的乐器，据说这是用手指尖弹奏的筝，因此音色较为柔和。还是用了腰鼓、齐鼓、担鼓等鼓类乐器，数量少而且声音较弱，可见西凉乐的音乐性格相对轻柔。

舞蹈有白舞和方舞。白舞是独舞，在唐已经失传；方舞在唐仍在表演。方舞中四人全都戴着假发，玉钗，穿着宽口白袖舞衣，动作相对和缓④，可以得知舞者尽为女子，侧面看出西凉乐闲雅的风格。

2.2.2 东夷乐

《百济乐》和《高丽伎》均为东方国家的乐舞。音调和缓，音响也较弱。《高丽乐》使用的鼓类乐器仅有腰鼓、齐鼓和担鼓，可知高丽乐和西凉乐一样，也是注重旋律的乐队。唐部乐与隋部乐相比较，增加了大筚篥、义觜笛、搊筝，减少了五

① 参见附录【0209】

② 中国艺术研究院音乐研究所.中国音乐词典, 人民音乐出版社 2010 年，第 447 页

③ 杜佑．通典．北京，中华书局校点本，1988 年，卷一四六

④ 参见附录【0210】

弦琵琶的使用。其中义觜笛为高丽乐的特色乐器，而五弦琵琶为西域风格乐器，这样的变动显然突出了高丽乐区别于西域五乐风格的独特音色；关于大筚篥这个低音乐器的加入，笔者认为，也是为了突出高丽乐浑然厚实的音乐风格。

乐伎头戴插着鸟羽的紫罗帽，衣服衣袖是黄色的，紫色衣带系在腰间。袖子也是大宽口，穿着红色的皮靴，系着五彩绳。舞蹈有四人，椎髻在脑后，额头抹成红颜色，并挂着金珰作为装饰，并立站着舞蹈。

《百济乐》为二弦二竹的丝竹乐，“二弦”为筝、箜篌；“二竹”为“桃皮筚篥”和“笛”，为胡汉结合的乐器组合形式，没有打击乐器，因此，笔者猜测其风格更为闲雅①。

2.2.3 南蛮乐

这部分笔者介绍的是《天竺乐》和《扶南乐》②。对比两国的音乐，在乐器使用上，《天竺乐》比《扶南乐》增加了横笛、凤首箜篌、琵琶三种胡乐旋律乐器，还有铜鼓这个音响较大的胡乐打击乐器。而《扶南乐》仅比《天竺乐》增加了箫。由此可见，《天竺乐》较《扶南乐》热烈一些。二者的舞蹈风格也不一样，《天竺乐》似乎在模拟出家人的打扮，身披袈裟，脚穿麻鞋；而《扶南乐》是普通舞者的打扮。

2.2.4 西戎乐

《高昌乐》《安国乐》《康国乐》《疏勒乐》《龟兹乐》为西域五国音乐，笔者在此一并比较论述③。首先，关于高昌乐在初唐的发展情况。前文提到，高昌乐在南北朝时已经传入中国，并在炀帝时进献了《圣明曲》。《通典》记载：唐太宗平高昌后，首次将高昌乐列于部乐之中。笔者分析原因有两个，其一：政治原因，太宗时，高昌国前来归附。因此，将高昌乐列为部乐，预示着初唐版图的再次扩大，有强调唐太宗的文治武功的政治功用；其二：高昌乐舞也有其独特的风格特征，这点从其独特的穿着打扮可以看出。《新唐书》介绍，高昌乐乐人系有金铜带，舞者戴有金铜耳珰，这在别的乐部舞者打扮中没有见到，也可算作高昌乐的独特特色。

第二，康国乐“舞急转如风，俗谓之胡旋。”可见，《康国乐》有其独特的乐舞——胡旋舞。关于胡旋舞的具体风格特点，笔者会在之后的章节中仔细描述。第三，康国乐和安国乐打击乐器均只使用了正鼓、和鼓和铜拔。不同的是安国乐使用了较多的旋律乐器，而康国乐仅使用了两支笛子。具体哪种笛子，史料也没作具体

① 参见附录【0211】【0212】
② 参见附录【0213】【0214】
③ 参见附录【0215】-【0220】

解释。笔者推断，既然要突出康国乐的音乐特色，这两支笛子无论是音色还是音高，肯定既有区别，又相契合，故乐人吹奏的极有可能是两个声部。且康国乐重视风格舞蹈胡旋舞，胡旋舞以快著称，因此笛子演奏的定是快板。只有这样，舞者才能旋转自如，才更突出康国乐的独特风格。

第四，龟兹乐和疏勒乐的伴奏乐器也极其相似，不同的是龟兹乐使用了铜钹，而疏勒乐没有。史料记载，铜钹，亦谓之铜盘，来自于西戎及南蛮。在佛教中，铜钹为伎乐供养具之一，可知，龟兹乐适当地保留了佛乐音乐成分。

第五，《新唐书·礼乐志》形象刻画了龟兹乐舞者的形象。龟兹乐“设五方师子，高丈余，饰以方色。每师子有十二人，画衣，执红拂，首加红袜，谓之师子郎。”这些舞蹈内容在其他史料中均没有描述。可见，唐代的部乐表演不是一层不变的，也在发展变化。五方狮子舞是来自于西南少数民族天竺的乐舞，而唐代龟兹乐应用了“五方狮子舞”的乐舞元素，可知，各部乐的乐舞在盛唐之后逐渐融合。

2.2.5 北狄乐

北狄乐主要是北魏入主中原后流传下来的河西鲜卑的音乐，初唐将西域吐谷浑、部落稽的音乐也归为其中。关于其乐舞形态，史料没作具体介绍。只知北狄乐和《龟兹乐》《散乐》一样，很受朝廷的重视[①]。

2.3 初唐雅乐对胡乐的吸收

为较完整提示初唐雅乐对胡乐的吸收，本节将首先说明隋朝如何恢复华夏之声，提示沿袭下来的雅乐并不纯粹，接下来我们将说明初唐的雅乐制定情况，提示雅乐制定中主次有序、兼收并蓄的原则，最后我们将具体说明雅乐对胡乐的吸收情况。

2.3.1 隋朝雅乐的制定概述

隋文帝建国初期，沿用了北魏北周这些鲜卑族少数民族的制度，迎神音乐尤有少数民族风格。北魏、北周，世代雄踞朔漠，入主中原后，他们的雅乐不免各有其民族特色，故空有“雅乐”之名，而无“雅乐”之实。想听纯正的雅乐，已经不可能了[②]。

开皇九年，隋文帝平陈，重新获得东晋和南朝的旧雅乐乐器，高叹：“这就是华夏的正声，如果不是我平陈所获，世间再难以听到了！”又攻克荆州，得到了萧梁雅曲，又平蒋州，得到了陈氏正乐，“史传相承，以为合古”。

① 参见附录【0133】
② 参见附录【0221】【0222】

由此可见，隋朝获得了南北方不同风格的雅乐。文帝时，经过开皇乐议，后定为此：“隋代雅乐，唯奏黄钟一宫”。表面上看，此雅乐是“华夏正声”，实际上已无法肃清潜移默化的胡乐成分。《旧唐书·音乐志》评论为：“隋世雅音，惟清乐十四调而已。[①]”而这里的南朝清乐实际也受到胡乐影响。这点从它的乐器组合中大量使用外来乐器（如弦乐器加入有箜篌）可以看出。黄翔鹏先生指出：隋代获得的所谓“正声”实际上已经受到俗乐和胡乐的影响。且炀帝继位后，骄傲奢靡，爱好俗乐和胡乐，使用有很多“北齐旧乐”[②]。而北齐旧乐，其实夹杂有很多胡乐成分。由此可知，隋朝的所谓雅乐，实际仍是“犹全”的“雅乐”。

2.3.2 初唐雅乐的制定

高祖命祖孝孙正式修订大唐雅乐，此乐一直沿用到唐太宗贞观二年。贞观二年，太宗命祖孝孙再次制定雅乐。祖孝孙以《礼记》所言的“大乐与天地同和”为基本创作理念，依一年有十二个月，以“十二律各顺其月”，创作制定了三十一曲，八十四调的“十二和之乐”。同时，祖孝孙认为梁陈旧乐夹有很多吴楚杂音，周齐旧乐多有胡戎乐的伎艺，于是悉心斟酌南北不同音乐，加之参考古音，创作了大唐雅乐[③]。

唐睿宗光宅元年，朝中大臣想将制定的雅乐取名为“唐乐”，睿宗认为乐章中的乐舞名，都以“大”命名，因此将当时所定雅乐称之为《大唐乐》[④]。

可见，初唐雅乐是纵观南北，综合胡汉，兼收并蓄的。而且其音乐元素也极其完备，既保持了传统雅乐固有的程式化、典雅化，又有其独特魅力，独特的创作理念，独特的乐调理论，独特的宗庙祭祀歌辞，独特的乐调风格，因此，初唐雅乐艺术性极强，具有持久的生命力。

2.3.3 初唐祭祀音乐中的胡乐因素

汉明帝时，认为音乐有四品。一是《大予乐》，通俗上讲为祭祀祖先的音乐；二为雅颂乐，即辟雍飨射的音乐，通俗讲为贵族子弟宴飨宾客后，举行射礼所用的音乐；三是，是天子宴群臣时所用的黄门鼓吹；四为军队所用音乐短箫铙歌乐[⑤]。以上所述的四品音乐，除了第一品郊庙上陵所用音乐是属于祭祀音乐外，其他三品均为礼仪音乐的范畴。在雅乐的使用中，有的朝代“厚古薄今”，有的朝代“厚今薄

① 参见附录【0223】
② 参见附录【0224】
③ 参见附录【0225】【0226】
④ 参见附录【0227】
⑤ 参见附录【0228】

古”。所谓“厚古薄今”即重视祭祀音乐，不重视礼仪音乐。反之，“厚今薄古”即为更加重视礼仪音乐。

在初唐的祭祀音乐中，我们必须提到的是初唐三大乐舞，《破阵乐》《庆善乐》《上元乐》。这三个乐舞都是开始用于燕乐，更换衣服后，又用于雅乐祭祀，拥有燕乐和雅乐双重属性。前两个乐舞是太宗朝的作品，创作过程已于前文叙述清楚（参见同章“胡乐在初唐上层社会的传播”），故笔者在此只作乐舞形态说明。《破阵乐》舞者一百二十人，都披甲持戟，声韵慷慨激昂；《庆善乐》舞者六十四人，都穿着紫衣，甩着宽大的袖子，慢慢移动着身体，象征文德治理下天下安定祥和；高宗上元三年，制《上元》舞，舞者衣服上画着五彩祥云，象征元气，宗庙朝堂外均有此舞的演出。可见《上元舞》是一种身姿健硕，翩然自得的舞蹈。

其中，《破阵乐》五十二遍，修入雅乐两遍，名为《七德》；《庆善乐》七遍，修入雅乐一遍，名为《九功》；《上元乐》二十九遍全都加入雅乐。《破阵乐》《上元乐》皆杂以龟兹乐，尤其是破阵乐，声音震厉；庆善乐杂以西凉乐，声音较为闲雅。“每享郊庙，则《破阵》、《上元》、《庆善》三舞皆用之。”武后之后，才废除。可见，三大乐舞在初唐祭祀雅乐中占有重要分量[①]。

2.3.4 雅乐八十四调乐调理论

纵观史料，提到“八十四调乐调理论”的说法有三种，创造“八十四调乐调理论”的也有三人，分别是郑译、万宝常、祖孝孙。“八十四调乐调理论”都是胡汉融合的乐调理论。

郑译的“八十四调乐调理论”是在隋初“开皇乐议”关于“雅乐乐调制定问题”的讨论中提出的。郑译在西域乐人苏祇婆“五旦七调”思维和实践的基础上，“合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合”[②]推演而成；万宝常精通乐律，善于作乐。隋文帝召见后，撰写了乐谱论八音旋相为宫之法，最后形成“八十四调，百四十四律，变化终于千八百声”的“八十四调乐调理论”。当时人们认为万宝常的音乐声调雅淡，将其归于雅乐。“万宝常的八十四调理论，是在龟兹音乐影响之下，通过琵琶弹奏实践而得来的一种创新的乐律理论”[③]。

以上是郑译和祖孝孙的“八十四调理论”，初唐雅乐中使用的是祖孝孙“八十

① 参见附录【0229】-【0231】
② 参见附录【0232】
③ 参见附录【0233】

四调”乐调理论。祖孝孙为隋唐间乐律学家，通晓历算，师承妙知京房律法的毛爽，毛爽年老后，害怕乐律理论失传，传授于祖孝孙。因此，祖孝孙精通乐律，并在此基础上祖孝孙制定了八十四律，从而在实践中真正解决了十二律旋宫转调的问题[①]。一文写道“在唐代，至少在贞观年间，无论雅乐还是俗乐，用的都是祖孝孙音阶。”“祖孝孙音阶，实际上是用古代的六全音音阶与清商调音阶结合而成。在用调上又吸收了经西域传入中国的拜占廷音乐的营养，体现了唐代在音乐艺术上那种兼容并蓄而又不失自我的伟大气魄。”[②]祖孝孙在创制旋宫转调之法后，原本在隋时由于只用一个宫调，有五个钟是虚悬不扣，现在所用乐器均可物尽其用，音乐更加丰富。可见，祖孝孙音阶具有伟大的生命力。

以上列举的三种“八十四调乐调理论”，都是胡汉结合的产物，正如刘再生总结道：“八十四调”的产生，适应了传统的汉族音乐和外来西域音乐交流发展的需要，也是我国古代音阶、调式发展演变的一个历史里程碑”[③]。

2.3.5 雅乐乐队中的胡乐器

上文提到，在“厚今薄古”的礼仪音乐中，黄门鼓吹乐和短箫铙歌乐均属于鼓吹乐的范畴。唐代鼓吹作品很多均为胡乐乐曲，如《他勃鸣路跋》、《贪大讦》、《贺粟胡真》等；在乐器使用上也夹杂有胡乐乐器，如桃皮筚篥等。可见，在雅乐乐队的乐器使用中也有胡乐器的出现[④]。

综上所述，笔者从四个方面对初唐雅乐对胡乐的吸收情况加以叙述，由此可见，尽管“雅者，正也”的雅乐在礼乐制定后便与礼制结合在一起“移风易俗”，但在初唐也有吸收胡乐的雅乐出现，不仅用于礼仪音乐，同时也用于宗庙祭祀，足见大唐海纳百川，有容乃大的胸襟与气度。

2.4 初唐对胡乐器的改良

许多胡乐器进入中原后，经过中原的改良，加入了很多“中原元素”，逐渐成为适合中原人审美和试听的乐器，成为“中国民族乐器”的重要组成部分。接下来笔者结合胡乐器举例论述唐代对胡乐乐器材料制作工艺、乐器形制、演奏方式、纹饰的改良。

---

① 参见附录【0234】-【0236】

② 宋瑞桥. 祖孝孙音阶在唐代俗乐中的地位. 衡阳师专学报，1992 年第 2 期，第 87 页

③ 刘再生. 中国古代音乐史简述. 人民音乐出版社， 2011 年 1 月，第 269 页

④ 参见附录【0237】

2.4.1 对胡乐器制作材料、制作工艺的改良

乐器音质的好坏，取决于其所用的制作材料和制作工艺。比如琵琶，琴头、背板、音梁、音柱木头的选择和制作技术，琴弦的材质等直接决定了琵琶的音色。曲项琵琶来到中原后，吸收了中原人对乐器制作材料的考究，“琴头和背板使用质地坚硬的老红木、紫檀木、红木、花梨木或色木等较硬的杂木。”“音梁和音柱以木质轻、松的桐木或鱼麟云杉鱼麟松为佳。”“弦轴用红木、象牙、牛角，或用黄杨、黄檀木、花梨木，木制的以木纹顺直、色泽纯正的为好。”①

北京故宫博物院收藏的一件保存良好，非常精美的花瓷细腰鼓，后来考古学家发现它是鲁山段店烧制的唐代的细腰鼓。“广首纤腹”的细腰鼓本是胡鼓，大的多用瓦制成，小的多用木制成，而唐代的细腰鼓是用陶瓷制成的，无疑也是唐代对其进行的改良。而且这种“瓷”是烧制特别精美的“花瓷”。“唐代的‘花瓷’烧制的过程中在黑釉或黄褐色釉作底，播洒月牙白、灰白、蓝、黄褐色等斑纹。在高温烧制的过程中各种彩釉相互交融，呈现出色彩斑斓的密变效来。”②据说这种工艺是唐代独有的，唐后即已失传。除此之外，乐器用漆工艺也很重要，而唐代采用的是当时最先进的油漆工艺，这在别的任何国家和地区以及唐之前的任何朝代都是无法比拟的。如此说来，胡乐器在进入中原后，加入了中原对其材质和工艺上的考究和改良。而这些改良必须建立在中国先进的工艺技术之上。

2.4.2 对胡乐器形制与纹饰的改良

很多胡乐器在传入中原以后，在形制上发生了变化。比如，曲项琵琶由原来的四音位增加为四项十二品的十六音位，丰富了音乐效果。琵琶颈部加大变宽，音响下部则由宽变窄的改良，便于左手按弦和换把时方便按下面的音位，从而便于高音音色的控制。

铜鼓周身绘有虫、鱼、花、草这些纹饰，也有琵琶绘有“国王骑象”的纹饰记载③。北京故宫博物院收藏有属于唐代乐器弹拨弦鸣乐器大忽雷，制作工艺精美细腻。此大忽雷“琴颈以上雕刻成一个龙头，呈突目张口状，神态较为生动。琴首外饰金漆，琴背处施以朱漆外，还有彩绘描金双凤图饰。”④龙纹、双凤纹的出现，无疑加入了中国“龙凤呈祥”的图腾崇拜和审美意象，将它看作希望、力量和美的化身。

① 胡敏.隋唐时期的乐器工艺研究. 山西大学硕士学位论文，2013 年 6 月
② 胡敏.隋唐时期的乐器工艺研究. 山西大学硕士学位论文，2013 年 6 月
③ 参见附录【0238】
④ 2010 年中音在线《鲜为人知的中国民乐器一大忽雷》

“器物的图案与纹饰，则更为讲究。它由写实的、生动的动植物形象演化为抽象的、符号的、规范的几何纹饰与图案，这无疑是理念和技巧上的一个大飞跃。”①

2.4.3 对胡乐器演奏方式的改良

前文记载了唐太宗让罗黑黑弹奏西域胡琵琶的故事②，从故事侧面可以看出，西域原始胡琵琶的弦拨比一般传到汉的琵琶粗大，弦比较粗硬，琵琶形制也比较大。可见，唐初使用的胡琵琶已经经过改良，形制比较小，弦比较细。琵琶是北方民族的乐器，旧时用木拨弹奏，贞观之时，乐工裴神符开始用手指弹，唐太宗非常喜欢，让其他人也那样弹奏。用手弹拨对比木拨，音色会更加柔和，更加服帖。如此看来，唐初在胡琵琶的弹奏方式上已经进行了改良。

胡乐器进入中原后流传甚广，渐渐被中原吸收加以应用，应用于自己的雅乐和燕乐乐队中，无论是在宫廷还是在民间都广为流传，最后成为华夏乐器的重要组成部分。

2.5 胡乐的艺术风格

胡乐传入中原后，在宫廷和民间都极受重视。其极富感染力的音乐特色，在轻歌曼舞的国度给人耳目一新的新鲜感。初唐对这些艺术精华进行了全面而细致的吸收，接下来笔者仔细介绍胡乐和胡舞独特的艺术风格和艺术魅力。

2.5.1 节奏鲜明 风格热烈

司马相如《上林赋》曰：“族君递奏，金鼓迭起，铿锵间〈革岂〉，洞心骇耳。”可见，有鼓敲击的乐队，声音坎坎、节奏鲜明，风格热烈。这一点从部乐的打击乐器使用中可以看出。

表 1. 初唐部乐胡乐中的打击乐器

高丽乐	腰鼓，齐鼓，檐鼓	疏勒乐	答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓。
扶南乐	羯鼓、都昙鼓、毛员鼓	康国乐	正鼓，和鼓，铜拔
天竺乐	铜鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔	龟兹乐	毛员鼓，都昙鼓，答腊鼓，腰鼓，羯鼓，鸡娄鼓，铜拔
高昌乐	答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓	安国乐	正鼓、和鼓、铜拔

上表可以看出：首先每种胡乐都有打击乐器为之敲击节奏。可知胡乐节奏鲜明。

① 李翔德 郑钦镛 .中国美学史话.山西人民出版社，2010 年 5 月，第 90 页

② 参见附录【0208】

其次，龟兹乐是打击乐器最多的胡乐。“龟兹乐，其声震厉”，可以想象，龟兹乐随着音乐情绪发展，最为热烈奔放。第三，除高丽、安国、康国四国乐之外，其他乐种都共同使用“羯鼓”这一打击乐器，“羯鼓，本戎羯之乐，其声焦杀，特异众乐”，可见，羯鼓的音色是极为热烈奔放的，声调急促，富有特色。第四，天竺、高昌、康国、安国四国打击乐器中均出现了铜钹，铜钹为金属所造，声音高亢洪亮，由此可以推想，此四国乐较其他乐音响更大一些。

2.5.2 朱紫玄黄的色彩美

《梦溪笔谈》记载“中国衣冠，自北齐以来，乃全用胡服。窄袖绯绿，短衣，长靿靴，有蹀躞带，皆胡服也。”笔者只作高丽乐和扶南乐的装束举例。

《高丽乐》乐人头戴装饰着鸟羽的紫罗帽。衣服是金黄色的大袖，腰间系着紫色丝绸做的罗带，脚蹬大红色皮靴，衣服上系有五颜六色的丝带。舞者用大红色颜料涂抹额头，用金珰作为装饰。穿着黄色的长裙，红黄色的裤子，极长的袖子一甩一甩，脚蹬乌皮靴。《扶南乐》舞者用朝霞色的布绑腿，穿着大红色皮靴，极其精干利落①。

细读上面文献，胡乐乐舞表演中频率出现最高的即是大红色、紫色、绿色、朝霞色、锦色、金黄色等艳丽的色彩。可见，胡乐所以在中原流行，乐者舞者浓艳明丽的服饰色彩，精干利落的着装打扮在当时涉猎新奇变化的中原亦有吸引眼球的独特魅力。

2.5.3 舞急转如风，俗谓之胡旋

《康国乐》“舞急转如风，俗谓之胡旋”。可见，在初唐康国乐中已有了极富特色的胡旋舞。在舞者的衣着中亦可以证实。《康国乐》舞者身着大红色上衣，腰系红色皮带，衣袖也是色彩缤纷的。绿色绸子做的裆裤，脚蹬大红色皮靴②。研究考证“袴帑”是直接贯穿、紧缚于膝下足上，以麻布制成的便于跳腾远行之物，可见其目的不仅因为旋转的便利，更是因为起伏的线条给人美轮美奂的视觉享受。接下来，我们在唐代诗人描述中想象此舞的艺术魅力。

岑参观看田使君家的美人跳舞，发出“世人学舞只是舞，姿态岂能得如此”的惊叹，他诗中所描述的美人跳得即是胡旋舞。胡旋舞从胡地传入中原，所见者无不为之惊叹！“回裾转袖若飞雪，左旋右旋生旋风”，通过诗人岑参的描述，我们不

① 参见史料【0239】【0240】
② 参见史料【0241】

难想象诗中描述的舞蹈的意境。舞者旋转起来如同莲花盛开，田田的，层层叠叠的，“一圈圈像红云，一层层似丹霞”，有红色，有白色，有绿色，无比妩媚可爱。《康国乐》中舞者身穿红色上衣、彩色衣袖、红色衣带、绿色裤子、白色袴帑、红色皮靴，如此红、白、绿相配，如同荷花与荷叶交相辉映；舞者罗裙飞扬，边旋转边挪动着的身姿，完全是一株莲花不胜凉风娇羞的模样，美不胜收。如此神形具备的舞蹈，谁能不爱？在长安引起风靡热潮，是必须的。

白居易的《胡旋舞》对舞蹈特色的描写又是另一番韵味。胡旋舞来自康国，西域乐人长途跋涉将它带到了中原。“心应弦，手应鼓”伴随着弦乐的音调和打击乐明快的节奏，胡旋舞的舞者必须具备鲜明的节奏感和了然的旋律感。胡旋舞跳起来，如同雪花在空中飘摇，蓬草迎风飞舞，旋转起来如同车轮在飞驰，如同旋风在在转动，可见旋转的速度之快。左旋右旋变换方向，旋转起来不知疲倦，千匝万周停不下来，可见胡旋舞者需要长久的练习，需有超长的耐力。曲终后舞者拜谢天子，天子也为舞蹈美轮美奂而惊叹！足见胡旋舞者出色高超的技艺！

2.5.4 胡乐器多样的音色特征

琵琶的音色风格多样，白居易《琵琶行》中描写琵琶音色如“大珠小珠落玉盘”，可见琵琶音色清澈明亮；嵇康《声无哀乐论》中说道：琵琶、筝、笛的音调高亢，音色急促，人们听了形燥不宁，神散气越，又可知琵琶音色焦躁激烈。长久生命力的乐器总能演奏不同音乐风格的乐曲，琵琶时而可以“低眉信手续续弹”出如怨如慕，如泣如诉的音调；时而“四弦一声”弹出如裂帛的效果；时而“沉气外澈”，时而“徊翔曲折”，既适合弹奏平静哀思的音乐，也能弹出擻耀激扬，战马奔腾的音效。隋炀帝不喜欢琵琶澹淡的声音，让琵琶曲在结束时都加上节奏快速的音乐曲调。可见，在酷爱新声奇变的隋炀帝推崇下，激烈高亢的琵琶音调在隋末宫廷中很受欢迎。胡琵琶容易弹出炀帝所希望的音色，原因是胡琵琶的弦是由鹍鸡的筋制成的，用铁拨弹奏。据文献记载，胡琵琶于魏晋南北朝之际传入中原，传入时所用的弦即是鹍鸡肋弦。正是胡琵琶张有只能用铁拨或密度高的木拨弹奏的鸡肋弦，才能弹出“风驰电掣”般的音响效果。胡琵琶也因为极具张力、充满异域风格的特殊音色，突破了中原人原有的审美诉求，在中原备受推崇①。

《李凭弹箜篌引》②是唐代诗人李贺的作品，诗中主要描写了梨园乐人李凭弹竖箜篌的高超技艺。诗歌美在意象，极富意境。作者在宫廷游荡，不自觉被梨园传来

① 参见附录【0242】-【0244】
② 参见附录【0245】

的丝竹乐声吸引，尤其是箜篌之声，犹如空谷回响，响遏行云，听之不觉留连忘返，神魂萦绕。于是，作者顺着乐声，缓缓寻去，竟是梨园女乐在排练琴箫合奏。吹箫的是江娥，箫声悲泣，吹尽素女的愁怨；弹箜篌的是女乐李凭，所弹箜篌正是西域传来的竖箜篌。难怪声音如此绝妙，原来弦是来自于蜀地的梧桐木和吴地的蚕丝，这是制作箜篌最好的材料，蚕丝不仅柔韧性强，而且特别美观，“用其制弦，声音既不刺耳，又带有苍劲的审美感受，是柔美与苍劲的完美结合。”①正当作者微微一笑之际，箜篌音色如同昆山玉碎，清脆之极，时而又如同凤凰啼叫，和缓舒畅；时而似莲花哭泣，不胜悲；时而又如同香兰微笑，畅快淋漓。乐声直冲云霄，把女娲炼石补天的天幕震颤，引逗出阵阵秋雨。李凭时而点点的拨奏，时而上行下行的刮奏，如同波中老鱼和着音乐在跳动，潭中的蛟龙也起身舞蹈。如此美妙的音乐，笔者也仿佛置身其境，难以再用语言形容。竖箜篌如此绝美的音色，再加之乐人娴熟的演奏技巧，怎能不让欣赏者动容，怎能不让初唐中原人热衷？ 除了胡琵琶和竖箜篌，胡乐器中还有“特异众声，声音极尽焦杀”②的羯鼓；“击之响亮，不下鸣鼍”③的铜鼓；“下声乍坠石沉重, 高声忽举云飘萧。”④音色变化奇妙的筚篥；以及“风云为之摇动，星辰为之变度。”⑤“胡茄一曲断人肠,座上相看泪如雨。”⑥ 音色极其悲切的胡笳。胡笳音色缠绵悱恻，听者莫不动容，更容易因起人们的共鸣，尤其是驻守边防的将士。曹嘉之《晋书》记载：刘畴到坞壁躲避战乱，很多胡商想加害于他。刘畴毫不害怕，拿出胡笳吹了《出塞》和《入塞》两首乐曲，极富游子深情，群胡听了都哭泣而去。

以上笔者分五部分介绍了初唐对胡乐兼收并蓄的情况。胡乐传入中原后，受到上层社会的追捧，并在宫廷对其进行了吸收，不只是在燕乐中吸收了胡乐音乐元素，而且在雅乐中也有对其的吸收。同时还对胡乐器进行了改良，吸收了胡乐的独特的音乐风格特色，使之成为民族音乐的为汉民族文化高峰的到来做出了历史贡献，成为我国民族音乐的艺术宝库。

---

① 曹川．从琵琶用弦的演变看唐宋时期的胡乐华化现象．中国音乐（季刊）, 2014 年第 4 期，第 184 页
② 参见附录【0246】
③ 参见附录【0247】
④ 曹寅 彭定求等．全唐诗．北京，中华书局，1960 年，白居易．小童薛阳陶吹筚篥歌
⑤ 太平御览 卷五百八十一 ◎乐部十九
⑥ 曹寅 彭定求等．全唐诗．北京，中华书局，1960 年，白居易．小童薛阳陶吹筚篥歌，岑参《酒泉太守席上醉后作》

第三章　初唐兼收并蓄胡乐中“和”理念的实践

笔者在前面两章根据史料研究了南北朝至初唐时期，胡乐流入我国并形成了兼收并蓄的态势，从中可以看出，初唐对胡乐的态度是开放而非封闭的。对胡乐的兼收并蓄，从外部成因来看，首先，唐代经济发达，政治清明，军事力量雄厚，综合国力强盛，才有各国纷纷归附的壮举，尤其是唐太宗在位期间，修身养息、国泰民安，文化繁荣、民族融合，有极强的向心力。只有强盛与繁荣做后盾才会有大气的胸襟气魄，才能用兼收并蓄的思想对待文化，对待所有音乐，包括胡乐。

其次，笔者认为能用兼收并蓄的思想对待胡乐与唐代皇族血统也有关系。《朱子语类》言：“唐源流出于夷狄”，“若以女系母统言之，唐代创业及初期君王，如高祖之母为独孤氏，太宗之母为窦氏，即纥豆陵氏，高宗之母为长孙氏，皆是胡种，而非汉族。”[①]而且，北齐、北周、隋到唐本就相互联姻，一脉相承，故初唐统治者要做到“不以种族论天下”，对文化采取“戎华兼采”的态度相对比较容易。

除此之外，初唐兼收并蓄思想的形成也与南北朝到隋朝以来，胡乐实践的发展积淀与胡乐独特的风格魅力及上层社会的推崇相关。然而，对胡乐的兼收并蓄，作为内因的传统音乐观念是更为关键的，它便是“和”之思想。本章将对“和”理念的初唐音乐实践展开不成熟的探讨。

3.1 唐前国之大事“正音”中相对封闭的实践行为与态度

《周礼》中有纳四夷之乐于太庙的礼制。但是，其实四夷之乐在礼乐盛行的西周是得不到尊重的，这点从其名字和演奏地点可以看出。四夷乐在周被命名为《韎离》《任》《禁》《昧》，意思是阳气逐渐减少，阴气逐渐上升，意味着声音不雅正，不纯正，而且仅允许在四门之外演奏。其实将四夷之乐列于太庙的实际目的不在审美，而是政治功用，只是为了安抚当时的少数民族，待少数民族前来朝拜之时为其演出。周朝衰落之后，此礼也作废了。[②]

汉安帝永宁元年，西南少数民族掸国王向汉朝廷进献了既可以吐火，又能更换牛马头的幻人，大臣陈禅说，朝廷之上，不可以演奏蛮夷的音乐。可见，大臣们对于四夷之乐在朝廷的传播，不乏反对之声。[③]

北魏孝文帝对古雅颂之乐特别重视，希望可以将音乐“从事正道”。南梁建国之初，音乐继承了南齐的旧制，梁武帝萧衍一心想着恢复古代雅乐，天监元年，下

①陈寅恪. 隋唐制度渊源略论稿 唐代政治是述论稿，商务印书馆 2009 年版

② 参见附录【0301】

③ 参见附录【0302】

诏和官员们说："声音之道与政通，音乐可以明贵辨贱。"太和初年，司乐上书要派人广访民间，希望找到了解古乐的人，与之广修乐器，确立音品，孝文帝同意了。但是，没有找到洞晓音律的人，乐部也立不起来，确立雅乐的这个事暂时也搁置了。于是，将少数民族歌舞，增列为太乐。太和十一年，文明太后言："以前皇帝作乐，不是雅曲的不能用于庙堂，应当结合以前的雅曲，再结合音律，除去新声中不雅之曲，增加钟磬等铿锵的音调，刊定雅乐。"孝文帝听了文明太后的话，太和十五年，再次下诏说："音乐可以感天地、泣鬼神，有很大的教化作用，社稷特别需要。以前，大都重视俗乐，正声荒废良久，使得乐章散缺，乐人尽失。现在应该改革时弊，重新复兴古代礼仪制度，令乐正勘定雅颂之乐。乐官职责也很重要，不得有滥竽充数者。"[①]

在雅乐未制定之时，孝文帝将少数民族音乐列于太乐，但是后来又去除了。尽管北魏政权本来就是鲜卑族建立的，就算理论中去除新声中的"不雅之曲"，实践中潜移默化中，难免会夹杂很多少数民族音乐成分，但是，从对待胡乐的态度中，我们可以看到，将胡乐用于太乐是得有多大胸怀的朝代才可以做到。

隋文帝开皇二年，颜之推上书说："伦理道德文化丧失已有很长时间，现在太常雅乐的音乐，尽用胡乐，希望扶持梁国旧乐，考寻古代雅正之乐。"高祖不同意，说："梁国音乐是亡国之音，难道还要让我们使用吗？"后来，让乐工齐树提率领乐府之众更换声律，也无法制定。于是又诏牛弘等商议雅正之乐，然而和多年也没有定下来。高祖再次发怒说："我当皇帝已经七年了，乐府难道还要继续歌颂前代的功德吗？"当即便让李谔带牛弘等下去，想要治他们的罪。李谔说："武王推翻殷商那么多年，到了周公成相才开始制定雅乐，这事比较大，不可速成。"这样一说，高祖之意才稍有舒缓[②]。

开皇九年，高祖将平陈得到的音乐称之为"华夏正声"，牛弘上奏说，北周所用的雅乐都杂有胡乐音调，这些音乐扰乱华音，都应该停止，不应该继续使用。隋文帝答应了，经过很长时间的乐议，最后定下"不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫而已"的大隋雅乐。

隋文帝生病后和群臣说："听说你们都爱好新声奇变，不喜欢典雅庄重的正声，这是不祥之兆呀！从家到国，各有各的风气，其实存亡善恶，都是一个道理！音乐应当感人至深，和美雅致。当亲朋好友到来和宾客宴饮的时候，应当奏庄正的音乐；

① 参见附录【0303】
② 参见附录【0304】

音不正，怎么能让儿女听呢？[①]”可见隋文帝对于胡乐的态度是极其否定的，认为“戎音乱华”，在制定大隋雅乐中“拒不用胡”。从对待胡乐的态度中，我们可以看到，将胡乐用于太乐是得有多大胸怀的朝代才可以做到。

3.2 初唐对胡乐“乐在人和，不由音调”的开放态度

唐高祖当了皇帝之后，祖孝孙奏请作乐。当时由于军政事务繁多，无暇顾及雅乐之制定，乐府中依然沿用隋雅乐音调，歌辞也用隋代旧文，即“雅郑不分”的“亡国之乐”。直到武德九年，才正式修订雅乐[②]。唐初制定音乐依然“未遑改创，乐府尚用隋氏旧文”（此“隋氏旧文”很多都夹有胡乐因素，这点在第第二章第三部分“初唐雅乐对胡乐的吸收”已有论述），从侧面反映出唐高祖对待胡乐亦是相对开明的态度。

太宗时，太常卿祖孝孙让皇上听他新制定的音乐。太宗说：“礼乐其实是古代圣人物质基础之上的社会意识形态，作为调节政治和善恶的手段。是这样的吗？”御史大夫杜淹说：“前代兴盛或灭亡，归根结底是因为音乐。南朝陈因为创作了《玉树后庭花》灭亡了，北齐国将亡的时候是因为作了《伴侣曲》，这应该就是所说的‘亡国之音’。这样看的话，都是因为音乐。因为创作了‘亡国之音’，所以必定灭亡。”唐太宗说了这样一番话：“此言差矣，仅仅是声音怎么能影响人呢？仅仅因为音乐，国家就会灭亡吗？当我们高兴时，听到的音调就会愉悦，忧伤时，听到的音调顿时觉得悲哀。其实，愉悦与悲哀在于人心，不是因为音乐。国家将要灭亡的时候，百姓心中必然凄苦，痛苦的时候感受到的音乐必然也是悲伤的。难道仅仅因为听到哀怨忧愁的音乐，能使高兴的人变得悲伤吗？《玉树后庭花》《伴侣曲》这些音调，曲调现在依然存在，如果我现在让乐工当庭演奏，你们听见肯定也不会觉得悲伤。”魏征进言也说，“欢乐在于人心和，不在于音调。[③]”

以上对话论述了很多方面，其中一点即是音乐能否决定国家的兴亡，即音乐与政治的关系。唐太宗否定了前代灭亡都是因为“亡国之音”，认为声音没有哀乐的区别，政治的好坏，国家的兴亡与音乐没有关系。可见，“在他看来，礼乐不过是圣人为了教化民众而制订出的合于统治者需要的仪节，它有助于治世，却不能对国家兴亡起到决定意义的作用，这就像说音乐可以感染人心，却不能主宰人的悲欢之情一样。”而这毫无疑问是一个开明统治者想法。

---

① 参见附录【0305】
② 参见附录【0306】
③ 参见附录【0307】

贞观十一年，张文收请旨厘正太乐，肃清雅乐中的“胡俗”成分，太宗不答应说：“人和乐，音乐就和乐了，与音调没有关系。隋炀帝末年，天下大乱，就算改张音律，国家也不会和谐；百姓安居乐业，音调自然就和谐了，不用更改” 再次强调了音乐与政治的关系，即政治的好坏不是由音乐决定的，更不是由“胡乐”决定的[①]。

上文说到，隋文帝在制定“大隋音乐”之时，因为“南梁音乐”是亡国的音乐，故极力不采用，“否定郑声与悲乐者往往宣扬‘淫乐亡国’论，这是贯穿中国音乐美学史的一种传统思想。”[②]所以，李世明开明的音乐思想在古代封建社会无疑是难得的。

孔子认为“乐而不淫，哀而不伤”，我们从上述史料中可以分析，在杜淹等人看来《玉树后庭花》《伴侣曲》等是音调极哀的歌曲，很多史料中也将胡乐称之为“哀乐”。北齐后主高纬特别喜欢听胡戎乐，于是“繁手淫声，争新哀怨”，后主自己采用新声创作新曲《无愁曲》，声音“极为哀思”，令太监和西域乐人跟着和，“曲终乐阕，莫不殒涕”，带兵打仗的将士们听到也悲痛万分，以至于“乐往哀来，竟以亡国”[③]，史料在描述此胡乐作品时，处处围绕“哀”进行。

而在上述唐太宗和杜淹的对话里，唐太宗说，当我们高兴时，听到的音调就会愉悦；忧伤时，听到的音调顿时觉得悲哀。其实，愉悦与悲哀在于人心，不是因为音乐。从唐太宗对于“哀乐”的态度，可以从侧面窥探其对于“胡乐”的态度。唐太宗曾说，“作先王乐者，贵能包而用之；纳四夷之乐者，美德广之所及也”[④]。唐太宗继承了隋的七部乐，摒弃了隋初只用黄钟一宫的音乐思想。可见，初唐反对“胡音乱华”的论调,唐太宗在继承高祖思想的基础上，更为开明！

3.3 初唐“和”之观念的音乐实践

胡乐进入中原后，并不是原封不动被大唐接受，而是受到了中国传统礼乐观念的影响，取其精华，弃其糟粕，以“中原形态”被初唐所吸收。胡乐进入中原后，无论在宫廷还是民间，无论是上层社会还是普通大众都耳目一新，有的甚至竞相追捧，但初唐并没有弃传统礼乐制度于不顾，盲目崇外，中华民族传统礼乐仍是根本，仍处于中心地位。初唐“和”之观念的音乐实践，体现了以中原文化为核心的尊卑有序的和。

---

① 参见附录【0308】

② 蔡仲德. 中国音乐美学史. 人民音乐出版社，2005 年，第 15 页

③ 参见附录【0309】

④ 民族音乐. 大唐时代音乐美学，云南艺术学院文华学院,2015 年 3 期,第 4 页-7 页

3.3.1 祖孝孙“和南北之乐，作十二和之乐”

前文探讨“八十四调”乐调理论时，笔者提示该乐调是以中原乐调系统为核心，融合南北乐调、吸收胡乐乐调而生成的。《旧唐书》记载：祖孝孙综合吸收南北音调，按八十四调乐调理论作“十二和之乐”。处处围绕“和”定乐辞，足见“和”在初唐音乐思想中的突出地位。

3.3.2“文武之道，各随其时”的初唐文、武舞之和

唐太宗贞观元年，宴飨群臣，开始演奏《秦王破阵乐》。唐太宗对身边侍臣说：我曾经是晋王的时候经常带兵打仗，那会儿便有了这个乐舞，想不到现在竟然登上了大雅之堂。这个乐舞跳起来动作威武，尽管不像别的雅乐乐舞温文尔雅，但是看到它就想起当时带兵打仗的情境，功业由此而兴，才有了今日！因此，作了歌章，写入雅乐，提醒大家不要忘本。之后，封德彝说：“陛下以圣武定天下，现在演奏的乐舞象征了您的美德，特别气势恢宏，预示着将来的美好，难道是其他文舞可以相比的吗？唐太宗说：“我虽然以武定天下，但是终会以文治来统领天下。文武之道，随时机不同而变化。你说文容不如蹈厉，过于言过其实。”①《礼记·杂记下》记载：“孔子言‘张而不弛，文武弗能也；弛而不张，文武弗为；一张一弛，文武之道也。”②唐太宗文武之道，一张一弛的治国之法，体现了儒释道共同的审美准则—“和”。

3.3.3“戎华兼采”的初唐十部乐之和

唐九、十部乐是在继承隋部乐的基础上发展起来的，初唐在隋九部乐的基础上，创作了《宴乐》，去掉《礼毕曲》，形成了武德初的《九部乐》。其中，《宴乐》为管弦乐序曲风格，在宴会中领先其他音乐演奏。贞观十四年，太宗平高昌，将《高昌乐》列入了乐部，形成以颂扬大唐统治者文治武功的《宴乐》和汉族民间音乐《清乐》为总领，胡乐乐队繁荣汇聚的大型燕乐歌舞表演③。十部乐中既有汉族的《宴乐》《清商乐》，又有八部胡乐乐部，体现了戎与华求同存异，兼容并蓄的“和”。

隋、唐九部乐、十部乐虽然一脉相承，但是指导思想却不尽相同。太宗时将政治功用极强的“燕乐”和汉族民间音乐《清商乐》作为引领众胡乐的音乐，足见深受礼乐观念影响的痕迹。“从政治意义上来看，这种引领诸部音乐的做法是起到宣

① 参见附录【0310】
② 《礼记·杂记下》
③ 参见附录【0311】【0312】

扬国威的作用。而各部胡乐杂陈于唐代燕乐之中也是一种臣服于大唐、体现天下和睦相处的表现。体现了一个王者博大的胸怀气度。”①可见，初唐更加注重中原音乐和礼乐思想的正统地位，即在巩固传统音乐观念和地位的基础上“胡音胡乐竞纷泊”。

3.3.4“违而不犯，和而不同”的胡乐华化之和

彭吉象认为，“和”是追求多样的统一。避免重复雷同，求异求变，不仅不与求和谐的整体思维方式相矛盾，相反，它正是体现出这种“违而不犯，和而不同”的艺术思维特点。②而初唐在胡乐华化的举措中，无疑体现了这种思想内涵。

胡乐乐调系统进入中原后，受传统礼乐思想的影响，自然而然的被冠以中国乐调名称。“开皇乐议”时，郑译将西域乐人苏祇婆带来的西域乐调“五旦七声”转换成中原乐调称谓，被中原吸收。在此之后，唐统治者下诏“将多种不同时号的各调调首与唐雅律相对照，并作初步统一，以利于演奏实践。”故将苏祇婆调式音阶基础上演化的音调以及用龟兹音名命名的调，如大食调、小食调、般涉调、歇指调等更名为太簇商、林钟商、太蔟羽、南吕商。”③

胡乐乐器的“华化”是胡华音乐文化融合创新的重要成果。（这点在前文第二章第四部分作了仔细阐述）胡乐器进入中原后流传甚广，渐渐被中原吸收加以应用，应用于自己的雅乐和燕乐乐队中，无论是在宫廷还是在民间都广为流传，最后成为华夏乐器的重要组成部分。

史料中还有西域乐舞与乐曲的华化记载。龟兹乐在北齐极为盛行，最后自成一脉，学术界一致认为《齐朝龟兹》即为北齐流传下来的龟兹乐，可见，此龟兹乐已非原本面貌；北狄乐《钜鹿公主》歌辞是北狄语，而南朝梁也有《钜鹿公主》的曲调，但是歌辞是汉语的，而且，史料记载，北狄乐的《钜鹿公主》曲调与梁曲调亦有差别。梁、隋鼓吹都有《白净王太子》等，但是音调和胡乐音调都不尽相同，只是保留了名称④。

关于胡乐入华后逐渐华化的例子，笔者只作了简单列举，史料中还有很多。可见，胡乐入华的过程究其实质，是不断接受华乐改造的本土化过程，而非华乐单纯受胡乐的冲击和影响。“华化”本身就是求变，就是创新，就是“和而不同”，而初唐对胡乐的改造无疑充分的说明了这一点，是“和”的思想在实践中的体现。

---

① 邓婷在. 初、盛唐音乐思想与文学. 南开大学 2013 年博士学位论文，第 61 页

② 彭吉象. 艺术学概论. 北京大学出版社，2009 年 11 月第 13 版，第 354 页

③关也维.唐代音乐史.中央民族大学出版社，2006 年 5 月第 1 版，第 192 页

④ 参见附录【0313】

作为儒、释、道共同重视的审美标准的“和”的哲学意义，加之上文提到的初唐对“和”渗透、对“和”践行，对“和”重视的实践行为，二者结合起来，对其兼收并蓄音乐观的形成具有指导作用。

结语

通过以上三章内容的详尽论证，基本可以得出以下结论：（1）胡乐入华南北朝到初唐的胡乐入华是从四个地理方向进入的，东北方入华的胡乐有高丽乐、百济乐；南部入华的胡乐有天竺和扶南、赤土乐；西方入华的胡乐有高昌、安国、康国、疏勒、龟兹、史国等乐，还有悦般国鼓舞、党项乐；北方胡乐随着鲜卑政权入主中原也逐渐进入，主要有河西鲜卑和吐谷浑乐，进而形成了胡乐入华的基本路线图。

（2）至初唐时期胡乐入华告一段落，在隋唐时期形成了对胡乐的吸收，初唐不只是在燕乐中吸收了胡乐元素，而且雅乐中的宗庙祭祀和礼仪音乐也是如此，逐渐形成兼收并蓄的态势。

（3）通过对比唐之前和初唐对胡乐入华的不同态度，文章对于胡乐吸收与融合的艺术观念进行了提炼和论证。提出“对胡乐的兼收并蓄，作为内因的传统音乐观念是更为关键的，它便是‘和’之思想”的结论。并对“和”理念的初唐音乐实践展开了不成熟的探讨。

（4）在与外民族音乐交流中，中国采取的态度和具体做法对于如今中西音乐的交流仍然有学术意义和历史价值。首先，中国采取包容开放而非保守狭隘的态度对待外来音乐，尽可能吸收外来音乐元素为本国所用，去粗取精，吸收转化，使之变成中国传统音乐的重要组成部分；其次，对外来音乐吸收也是有条件的，这个吸收并不是胡乱意义的兼收并蓄，更不是简单的“拿来主义”，为我所用的必须是中外的艺术精华，且必须符合中国人的审美观念，外民族确实有自己独特新奇的思维方法与实践态度，这点无可否认，但是并不是什么都好；最后，吸收而来的音乐，必须经过“华化”，必须植根于中华民族传统，为我所用。不能因为追求外在的新奇而舍本逐末，迷失自我，更不能盲目崇外，被对方所同化。

最后需要交代的是，笔者本科所学专业为音乐教育，在学习中注重实践能力的提升，对音乐史学和音乐美学只进行过简单涉猎，故没有扎实的理论功底，理论习惯和创新能力相对不足；加之，阅读书籍较少，知识积淀不够，逻辑能力相对较弱，故文章叙述也较为简略，只是对研究对象提出了自己粗浅的看法，论述不足之处还望专家学者们批评指正。

参 考 文 献

1. 史料

[1] 司马迁.史记. 北京，中华书局，1959 年

[2] 班固.汉书. 北京，中华书局，1962 年

[3] 房玄龄.晋书. 北京，中华书局，1974 年

[4] 魏征等.隋书. 北京，中华书局，1973 年

[5] 刘昫.旧唐书. 北京，中华书局校点本，1975 年

[6] 李百药.北齐书. 北京，中华书局，1972 年

[7] 李延寿.北史. 北京，中华书局，1974 年

[8] 魏收.魏书. 北京，中华书局，1974 年

[9] 令狐德棻. 周书. 北京，中华书局，1971 年

[10]段安节.乐府杂录.景印文渊阁《四库全书》，台湾商务印书馆，1986 年

[11]南卓. 竭鼓录. 景印文渊阁《四库全书》，台湾商务印书馆，1986 年

[12]崔令钦. 教坊记. 上海，古籍出版社，2002 年

[13]杜佑. 通典. 北京，中华书局校点本，1988 年

[14]欧阳修. 新唐书. 北京，中华书局校点本，1975 年

[15]王博.唐会要. 京都，中文出版社，1978 年

[16]李昉. 太平广记. 上海，古籍出版社，1990 年

[17]李昉. 太平御览. 北京，中华书局，1960 年

[18]曹寅 彭定求等. 全唐诗. 北京，中华书局，1960 年

[19]马端临. 文献通考. 北京，中华书局，1980 年

2. 研究著作

[1] 杨荫浏.中国古代音乐史稿. 商务印书， 2007 年版

[2] 刘再生. 中国古代音乐史简述. 人民音乐出版社， 2011 年 1 月

[3] 中国艺术研究院音乐研究所.中国音乐词典，人民音乐出版社 2010 年

[4] 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿 唐代政治是述论稿，商务印书馆 2009 年版

[5] 陈寅恪 万绳楠整理.魏晋南北朝史讲演录.贵州人民出版社, 2012 年 1 月

[6] 李翔德 郑钦镛 .中国美学史话.山西人民出版社, 2010 年 5 月

[7] 蔡仲德.中国音乐美学史.人民音乐出版社, 2005 年

[8] 陇菲.文经·乐道. 上海音乐学院出版社, 2011 年 5 月

[9] 高兴.艺术史方法论与实证研究.中国社会科学出版社, 2009 年 1 月

[10]向达.唐代长安与西域文明.石家庄, 河北教育出版社，2001 年

[11]任半塘. 教坊记笺订. 北京, 中华书局，1962 年

[12]牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究. 兰州, 敦煌文艺出版社，1996 年第 2 版

[13]日岸边成雄 梁在平等译. 唐代音乐史的研究. 台北, 中华书局，1973 年。

[14]王克芬. 中国舞蹈史（隋唐五代部分）. 北京, 文化艺术出版社，1987 年

[15]彭吉象.艺术学概论.北京，北京大学出版社，2009 年

[16]关也维.唐代音乐史.北京，中央民族大学出版社，2006 年

3. 学术论文及学位论文

[1] 项阳. 对中国礼乐认知的几个误区. 中国音乐学（季刊）, 2014 年第 1 期 ,p5

[2] 刘旭晶 .中国古代儒家“和”观念研究 .山东大学博士学位论文,2016 年 6 月

[3] 杨英华. 唐代乐舞诗研究 . 内蒙古师范大学硕士学位论文 , 2009 年 4 月

[4] 罗希.唐代胡乐入华及审美问题研究.西北大学博士学位论文, 2012 年 6 月

[5] 段曙夏.唐代乐舞的异域倾向研究.陕西师范大学硕士学位论文, 2014 年 5 月

[6] 王鲲.“胡乐”的涌入与隋唐音乐的发展 .江西教育学院学报 ,2007 年 10 月第 28 卷第 5 期 , P112

[7] 成斌.北朝音乐文化的交流与传播.南京艺术学院硕士学位论文,2014 年 4 月

[8]吕净植.北魏音乐研究.吉林大学博士学位论文, 2016 年 5 月

[9]王松涛.胡乐胡舞与唐诗.西北师范大学硕士学位论文,2005 年 6 月

[10]许序雅.胡乐胡音竞纷泊——胡乐对唐代社会影响述论. 西域研究,2004 年第 1 期 , p71

[11]魏晶 .隋唐时期西域音乐文化研究成果述要（上）.新疆师范大学学报, 2005 年 3 月第 26 卷第 1 期 , p45

[12]魏晶. 隋唐时期西域音乐文化研究成果述要（下）.新疆师范大学学报, 2005 年 6 月第 26 卷第 2 期, p22

[13]曹川. 从琵琶用弦的演变看唐宋时期的胡乐华化现象.中国音乐（季刊）,2014 年第 4 期, p184

[14]闫江涌. 魏晋南北朝时期中外音乐交流研究.安徽大学硕士学位论文 ,2007 年 4 月

[15]胡敏.隋唐时期的乐器工艺研究. 山西大学硕士学位论文, 2013 年 6 月
[16]武君. 西域音乐影响下的唐代乐府诗研究. 内蒙古大学硕士学位论文,2013 年 6 月
[17]马冬雅. 唐代胡乐与阿拉伯帝国音乐中的同源因素, 回族研究 ,2013 年第 4 期
[18]王雪. 唐代乐舞凉州研究. 中国艺术研究院硕士学位论文 ,2013 年
[19]杨丽琴. 唐代雅乐研究. 山西大学硕士学位论文 ,2011 年 6 月
[20]宋瑞桥. 祖孝孙音阶在唐代俗乐中的地位. 衡阳师专学报, 1992 年第 2 期 ,P87
[21]王楚蒙.唐代乐舞初探及其舞人研究.中国艺术研究院，2016 年 6 月
[22]管慧.唐代燕乐服饰研究.西安工程大学硕士学位论文，2012 年 6 月
[23]赵喜惠.唐代中外艺术交流研究—以乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑为中进行考察.陕西师范大学博士学位论文，2012 年 6 月
[24]徐元勇.岸边成雄的唐代乐器研究及其目录研究.乐府新声，2003 年第 1 期，第 31 页
[25]王耀华.岸边成雄先生的音乐学研究.音乐研究（季刊）,2005 年 6 月第 2 期，第 64 页
[26]杨名.论初唐帝王乐舞观的变迁及其意义.交响-西安音乐学院学报（季刊），2013 年 6 月第 32 卷第 2 期，第 21 页
[27]蔺熙民.隋唐时期儒释道的冲突与融合.陕西师范大学博士学位论文，2009 年 5 月

附录

南北朝至初唐胡乐入华史料

第一章史料

【0101】《周礼·春官》：韎韈氏掌四夷之乐。(郑玄注曰：东方曰昧，南方曰任，西方曰朱离，北方曰禁。)《礼记》曰：昧，东夷之乐；任，南蛮之乐。《礼记》曰：纳夷蛮之乐于太庙，广鲁于天下也。——《初学记〇四夷乐第三》

【0102】《周礼·春官·旄人》："旄人掌教舞散乐，舞夷乐，凡四方之以舞仕者属焉。《周礼·春官·韎韈氏》曰：旄人掌教舞散乐、舞夷乐。夷乐，四夷之乐；散乐，野人为之善者。

——《太平御览 〇四夷乐》

【0103】司马相如《上林赋》曰：俳优侏儒，狄鞮之倡。郭璞注曰：狄鞮，西方之乐名也。

——《太平御览 〇四夷乐》

【0104】《后汉书》曰：永宁元年，西南夷掸国王献月乐及伶人。明年元会，作之于庭，安帝与群臣共观，大奇之。——《初学记〇四夷乐第三》

【0105】"灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡座、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞,京都贵戚皆竞为之。"

——《后汉书·五行志》

【0106】（齐神武帝高欢）之时 其后将有创革，尚药典御祖珽自言，旧在落下，晓知旧乐，上书曰："魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。至道武帝皇始元年，破慕容宝于中山，获晋乐器，不知采用，皆委弃之。天兴初，吏部郎邓彦海奏上庙乐，创制宫悬，而钟管不备。乐章既阙，杂以《簸逻回歌》。初用八佾，作《皇始》之舞。"

——《隋书·卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0107】天兴元年冬，诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐。及追尊皇曾祖、皇祖、皇考诸帝，乐用八佾，舞《皇始》之舞。《皇始舞》，太祖所作也，以明开大始祖之业。后更制宗庙。正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。

——《魏书·卷一百九 志第十四◎乐五》

【0108】世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。——《魏书·卷一百九 志第十四◎乐五》

【0109】太和初，高祖垂心雅古，务正音声。方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。金石羽旄之饰，为壮丽于往时矣。——《魏书·卷一百九 志第十四◎乐五》

【0110】至永熙中，录尚书长孙承业，共臣先人太堂卿莹等，斟酌缮修，戎华兼采，至于钟律，焕然大备。自古相袭，损益可知，今之创制，请以为准。"

——《隋书 卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0111】珽因采魏安丰王延明及信都芳等所著《乐说》而定正声。始具宫悬之器，仍杂西凉之曲，乐名《广成》，而舞不立号，所谓"洛阳旧乐"者也。

——《隋书·卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0112】杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄（高澄）以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。 ——《隋书 卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0113】后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。 ——《隋书 卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0114】周太祖发迹关陇，躬安戎狄，群臣请功成之乐，式遵周旧，依三材而命管，承六典而挥文。而《下武》之声，岂姬人之唱，登歌之奏，协鲜卑之音，情动于中，亦人心不能已也。昔仲尼返鲁，风雅斯正，所谓有其艺而无其时。

——《隋书 卷十三 志第八 音乐上》

【0115】周太祖迎魏武入关，乐声皆阙。恭帝元年，平荆州，大获梁氏乐器，以属有司。

—— 《隋书 卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0116】太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之。

——《隋书 卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0117】（梁武帝萧衍）帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之。

——《隋书·音乐志 卷十三 志第八 音乐上》

【0118】梁孝元帝萧绎创作了《夕出通波阁下观妓诗》 ——《太平御览》

【0119】及（陈）后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。 ——《隋书·音乐志 卷十三 志第八 音乐上》

【0120】始开皇初定令，置《七部乐》：一曰《国伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、

百济、突厥、新罗、倭国等伎。及大业中，炀帝乃定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，以为《九部》。乐器工衣创造既成，大备于兹矣。 ——《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

【0121】《天竺》者，起自张重华据有凉州，重四译（明清两代随着中外关系及国内民族间交往的发展，语言文字的翻译受到朝廷的重视）来贡男伎，《天竺》即其乐焉。

——《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

【0122】《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》等，凡三部。

—— 《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

【0123】龟兹国，都白山之南百七十里，汉时旧国也。其王姓白，字苏尼咥。都城方六里。胜兵者数千。俗杀人者死，劫贼断其一臂，并刖一足。俗与焉耆同。王头系彩带，垂之于后，坐金师子座。 ——《隋书 卷八十三 列传第四十八 〇西域 〇龟兹》

【0124】《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。

——《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

【0125】茂惧，果遣使称籓，献马一千五百匹，牛三千头，羊十万口， 黄金三百八十斤，银七百斤，女妓二十人，及诸珍宝珠玉、方域美货不可胜纪。曜大悦，使其大鸿胪田崧署茂使持节、假黄钺、侍中、都督凉南北秦梁益巴汉陇右西域杂夷匈奴诸军事、太师、领大司马、凉州牧、领西域大都护、护氐羌校尉、凉王。 —— 《晋书·刘曜传》

【0126】《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。 ——《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

【0127】 高句丽者，出于夫余，自言先祖朱蒙。其地东西二千里，南北一千余里。民皆土著，随山谷而居，衣布帛及皮。土田薄埆，蚕农不足以自供，故其人节饮食。其俗淫，好歌舞，夜则男女群聚而戏，无贵贱之节，然洁净自喜。 ——《魏书·卷一百 列传第八十八◎高句丽》

【0128】《康国》，起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。

——《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

【0129】康国者，康居之后也。迁徙无常，不恒故地，自汉以来，相承不绝。其王本姓温，月氏人也。人皆深目、高鼻、多髯。善商贾，诸夷交易多凑其国。有大小鼓、琵琶、五弦箜篌。

——《魏书·康国》

【0130】君姓温，本月氏人，始居祁连北昭武城，为突厥所破，稍南依葱岭，即有其他。枝庶分王，曰安，曰曹，曰石，曰米，曰何，曰火寻，曰戊地，曰史。世谓九姓，皆氏昭武。

—— 《新唐书 西域传 〇康国》

【0131】世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。——《魏书·卷一百九 志第十四◎乐五》

【0132】太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐,更杂以高昌之旧,并于大司乐习焉。采用其声,被于钟石,取《周官》制以陈之。大业六年，高昌献《圣明乐》曲，帝令知音者于馆所听之，归而肆习。及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉。——《魏书·卷一百九 志第十四◎乐五》

【0133】《北狄乐》，其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国，皆马上乐也。

——《旧唐书·音乐志》《新唐书·礼乐志》

【0134】开皇初，其王余昌遣使贡方物，拜昌为上开府、带方郡公、百济王。其国东西四百五十里，南北九百余里，南接新罗，北拒高丽。其人杂有新罗、高丽、倭等，亦有中国人。婚娶之礼，略同于华。有鼓角、箜篌、筝、竽、篪、笛之乐，投壶、围棋、樗蒲、握槊、弄珠之戏。平陈之岁，有一战船漂至海东〈身冉〉牟罗国，其船得还，经于百济，昌资送之甚厚，并遣使奉表贺平陈。高祖善之，下诏曰："百济王既闻平陈，远令奉表，往复至难，若逢风浪，便致伤损。百济王心迹淳至，朕已委知。相去虽远，事同言面，何必数遣使来相体悉。自今以后，不须年别入贡，朕亦不遣使往，王宜知之。"使者舞蹈而去。——《隋书·卷八十一 列传第四十六·百济》

【0135】炀帝时，遣侍御史韦节、司隶从事杜行满使于西蕃诸国。至罽宾，得码瑇杯，王舍城，得佛经，史国得十舞女、师子皮、火鼠毛而还。帝复令闻喜公裴矩于武威、张掖间往来以引致之。

——《隋书·卷八十三 列传第四十八 〇西域》

【0136】史国，都独莫水南十里，旧康居之地也。其王姓昭武，字逖遮，亦康国王之支庶也。都城方二里。胜兵千余人。俗同康国。北去康国二百四十里，南去吐火罗五百里，西去那色波国二百里，东北去米国二百里，东去瓜州六千五百里。大业中，遣使贡方物。

——《隋书·卷八十三 列传第四十八〇史国》

【0137】赤土国，扶南之别种也。。。。居僧祇城，有门三重，相去各百许步。每门图画飞仙、仙人、菩萨之像，县金花铃毦，妇女数十人，或奏乐，或捧金花。其俗敬佛，尤重婆罗门。父母兄弟死则剔发素服，就水上构竹木为棚，棚内积薪，以尸置上。烧香建幡，吹蠡击鼓以送之，纵火焚薪，遂落于水。——《隋书·卷八十二 列传第四十七 〇赤土》

【0138】贝，蠡也。容可数升，并吹之以节乐，亦出南蛮。

——《旧唐书·卷二十八志第八·音乐志二》

【0139】党项羌者，三苗之后也。其种有宕昌、白狼，皆自称猕猴种。东接临洮、西平，西拒叶护，南北数千里，处山谷间。每姓别为部落，大者五千余骑，小者千余骑。织牦牛尾及羊古羊历毛以为屋。服裘褐，披毡，以为上饰。俗尚武力，无法令，各为生业，在战阵则相屯聚。无徭赋，

不相往来。牧养牦牛、羊、猪以供食，不知稼穑。其俗淫秽蒸报，于诸夷中最为甚。无文字，但候草木以记岁时。三年一聚会，杀牛羊以祭天。人年八十以上死者，以为令终，亲戚不哭，少而死者，则云大枉，共悲哭之。有琵琶、横吹、击缶为节。

——《隋书・卷八十三 列传第四十八〇党项》

【0140】（尔朱荣）每见天子射中，辄自起舞叫，将相卿士，悉皆盘旋，乃至妃主妇人，亦不免随之举袂。及酒酣耳热，必自匡坐，唱虏歌，为《树梨普梨》之曲。见临淮王彧从容闲雅，爱尚风素，固令为敕勒舞。日暮罢归，便与左右连手蹋地，唱《回波乐》而出。

——《北史 卷四十八 列传第三十六》

【0141】吐谷浑，本辽东鲜卑徒河涉归子也。涉归一名弈洛韩，有二子，庶长曰吐谷浑，少曰若洛廆。涉归死，若洛廆代统部落，别为慕容氏……若落廆追思吐谷浑，作《阿于歌》，徒河以兄为阿于也。子孙僭号，以此歌为辇后鼓吹大曲。

——《隋书・卷八十三 列传第四十八》

【0142】《西凉》者，其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。《龟兹》者，其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。《天竺》者，歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。《疏勒》乐，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。《高丽》，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。《安国》，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祗》。《康国乐》，歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。

——《隋书・卷十五 志第十◎音乐下》

【0143】泛龙舟，炀帝幸江都宫所作。又令太乐令白明达造新声期万岁乐、藏钩乐、七夕乐、相逢乐、舞席同心髻、玉女行觞、神仙留客、掷砖缚命、斗鸡子、斗百草、还旧宫乐，掩抑摧藏，哀音断绝。 ——《通典卷 第一百四十五 乐五》

【0144】炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。 ——《隋书・卷十五 志第十◎音乐下》

【0145】后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。 ——《隋书・音卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0146】时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。 ——《隋书・卷十五 志第十◎音乐下》

【0147】和士开，字彦通，清都临漳人也。天保初，世祖封长广王，辟士开开府行参军。世祖性好握槊，士开善于此戏，由是遂有斯举。加以倾巧便僻，又能弹胡琵琶，因此亲狎。

——《北齐书 卷五十 列传第四十二》

【0148】周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。 —— 《隋书·音卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0149】后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业。至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之。 ——《旧唐书·音乐志上》

【0150】开皇中，亡齐伎曹妙达、安马驹等以艺游三公之家，新声变曲，倾动当世，天子不能禁也。帝令妙达理郊庙乐，咸写《倾杯》、《行天》之声。万宝常观於乐署部伎乐中，惟百济乐清，有歌人间讴谣之曲，为耳目之娱者，不可胜载。 ——《通典·万宝常》

【0151】又诏求知音之士，集尚书，参定音乐。郑译云："。。。。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：'父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。。。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。

——《隋书·音卷十四 志第九 ◎音乐中》

【0152】大业元年，炀帝又诏修高庙乐。。。。。诸郊庙歌辞，亦并依旧制，唯新造《高祖庙歌》九首。今亡。又遣秘书省学士定殿前乐工歌十四首，终大业世，每举用焉。帝又诏博访知钟律歌管者，皆追之。时有曹士立、裴文通、唐罗汉、常宝金等，虽知操弄，雅郑莫分，然总付太常，详令删定。 ——《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

【0153】炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已，谓幸臣曰："多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也。"因语明达云："齐氏偏隅，曹妙达犹自封王。我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨。" ——《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

【0154】"……于后筝簧琵琶人白明达，术逾等夷，积劳计考，并至大官。人皆以为祖孝孙为知音。今其所教声曲，多不谐音韵。此犹未至精妙。" ——《唐会要》卷三四

【0155】《龟兹》者，工二十人。《天竺》者，工十二人。《康国》工七人。《疏勒》工十二人。《安国》工十二人。《高丽》工十八人。 ——《隋书·卷十五 志第十◎音乐下》

以下胡乐乐器的史料分别来源于《旧唐书·音乐志》《太平广记 卷第二百五》《太平御览卷五百八十三 ◎乐部二十一》《通典卷第一百四十四 乐四》，《艺文类聚卷四十四·乐部四》。在以下介绍时，笔者以《旧唐书》《太平广记》《太平御览》《艺文类聚》《通典》作代替。

【0156】羯鼓，正如漆桶，两手具击，以其出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。

——《旧唐书·音乐志》

羯鼓出外夷乐。其声焦杀鸣烈，尤宜促（促原作但、据羯鼓录改。）曲急破，作戟杖连碎之。又宜高楼玩景，明月清风，凌空透远，极异众乐。杖用黄檀狗骨花椒等木。须至干紧，绝湿气而复柔腻。干取发越响，腻取战裹健举。卷用刚铁，铁当精鍊，卷当至匀。若不刚，即应绦高下，抽捩不停。不匀。即鼓面缓急。若琴徽之姺病矣。——《太平广记 羯鼓》

羯鼓正如漆桶，两手俱击。以其出羯中，故号羯鼓。亦谓两杖鼓板。——《太平御览》

羯鼓，正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。——《通典》

【0157】腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹，本胡鼓也。石遵好之，与横笛不去左右。正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。——《旧唐书》

腰鼓大者瓦；小者，木。皆广首而纤腹。——《太平御览 大周正乐》

近代有腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹。 正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。

——《通典》

【0158】铜鼓，铸铜为之，虚其一面，覆而击其上。南夷扶南、天竺类皆如此。岭南豪家则有之，大者广丈馀。——《旧唐书》

蛮夷之乐，有铜鼓焉。形如腰鼓，而一头有面，鼓面圆二尺许。面与身连，全用铜铸。其身遍有虫鱼花草之状，通体均匀，厚二分以来。炉铸之妙，实为奇巧。击之响亮，不下鸣鼍。

——《太平广记》

铜鼓，铸铜为之，虚其一面，覆而击其上。南蛮扶南、天竺类皆如此。岭南豪家则有之，大者广尺馀。——《太平御览》

铜鼓，铸铜为之，虚其一面，覆而击其上。南夷扶南、天竺类皆如此。岭南豪家则有之，大者广丈余。西戎有吹铜角者，长可二尺，形如牛角。——《通典》

【0159】都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。——《旧唐书》《通典》

都县鼓，扶南、天竺之器也，其状似腰鼓而小，以小槌击之。——《文献通考》

【0160】毛员鼓，似都昙鼓而稍大。——《旧唐书》《通典》

毛员鼓，……扶南、天竺之乐器也。—— 《文献通考》

毛员鼓，似都昙鼓而大。——《文献通考》

【0161】答腊鼓，制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。《旧唐书》《通典》

【0162】《鸡娄鼓上》载曰：“鸡娄鼓，龟兹、疏勒、高昌之器也。”《乐书》卷一二七

鸡娄鼓，正圆，两手所击之处，平可数寸。—— 《旧唐书》《通典》

“鸡娄鼓，正圆，而首尾可击之处，平可数寸。”—— 《古今乐录》

“鸡娄鼓，其形如瓮，腰有环，以绶带系之腋下。”——端临《文献通考》

“左手持藉牢，腋挟此鼓，右手击之，以为节焉。”《乐书》卷一二七《鸡娄鼓下》

【0163】“有婆罗门乐，用漆筚篥二、齐鼓一。” ——《通典》卷一四六

【0164】“担鼓，如小瓮，先冒以革而漆之。” ——《通典》

【0165】“齐鼓，如漆桶，大一头，设齐于鼓面如麝齐，故曰齐鼓。” ——《通典》

【0166】缶，如足盆，古西戎之乐，秦俗应而用之。其形似覆盆，以四杖击之。

秦、赵会于渑池，秦王击缶而歌。 ——《旧唐书》

【0167】 铜钹，亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。其圆数寸，隐起如浮沤，贯之以韦，相击以和乐也。南蛮国大者圆数尺，或谓齐穆士素所造，非也。 ——《通典》

又曰：铜钵是西凉乐也。以皮纽相击应节，令法里衩之。 ——《旧唐书》

【0168】胡笛：汉灵帝好胡笛。五胡乱华，石遵玩之不绝音。 ——《旧唐书》

【0169】胡篛，汉旧录有其曲，不记所出本末。篛者，胡人卷芦叶吹之以作乐也，故谓曰胡篛。

——晋《先蚕仪注》

【0170】曰：筚篥本名悲篥，出于胡中，其声悲。 ——《通典》《旧唐书》

曰：觱篥者，篛管也。卷芦为头，截竹为管，出於胡地。制法角音，九孔漏声，五音咸备。唐以编入卤部，名为篛管，用之雅乐，以为雅管。六窍之制，则为凤管，旋宫转器，以应律管者也。

——《乐部》

曰：筚篥者，本龟兹国乐也。亦名悲篥，有类于篛也。 ——《乐府杂录》

曰：桃皮，东夷有卷桃皮以为筚篥也。 ——《通典》

【0171】角者，本以应胡篛之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。说者云蚩尤氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿，帝乃命吹角为龙吟以御之。其后魏武王北征乌丸，越沙漠，而军士多思，于是减为半鸣，而尤更悲矣。 ——《通典》

【0172】西戎有吹金者，铜角是也。长二尺，形如牛角。 ——《旧唐书》

角长五尺，形如竹筒。本细，末稍大，未详所起。今卤部及军中用之。或以竹木，或以皮为之，无定制。按古军法有吹角也。此器俗名拔逻回，盖胡虏惊军之音，所以书传无之。海内乱离，至侯景围台城，方用之也。 ——《宋乐志》

【173】贝。大蠡也，容可数升。并吹之以节乐。亦出南蛮。 ——《通典》

【174】曲项者，亦本出胡中。 ——《旧唐书》

曰：琵琶，本胡中马上所鼓。推手前曰琵，引手却曰琶，因以为名。琵琶始自乌孙公主造，马上弹之。直项曲项者，曲项盖使于急关也。古曲有《陌上叶》。范晔、石苞、谢弈皆善此乐也。《南史》曰：宋范晔善弹琵琶，能为新声。 上欲闻之，屡讽以微旨，晔伪若不肯为。上尝宴饮欢适，谓晔曰："我欲歌，卿可弹。"晔乃奉旨，上歌既毕，晔乃罢弦。

——《太平御览》《释名》

曰：琵琶，近代乐家所作，不知所起。长三尺五寸，法天地人与五行也；四弦，象四时也。《释名》曰：琵琶，本胡中马上所鼓也。推手前曰琵，引手却曰琶，因以为名。

——《初学记》《风俗通》

今观其器，中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱十有二，配律吕也；四弦，法四时也。以方俗语之曰琵琶，取其易传于外国也。」 风俗通曰：「以手琵琶，因以为名。」释名曰：「推手前曰批，引手却曰把。」 曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。梁史称侯景之害简文也，使太乐令彭隽赍曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者。 ——《通典》

【0175】五弦琵琶，稍小，盖北国所出。 ——《旧唐书》《通典》

曰：五弦，不知谁所造也。今世有之，比琵琶稍小，盖北国所出也。《太平御览》《音律图》

【0176】竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。 ——《旧唐书》《通典》

灵帝好胡服……胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。 ——《后汉书·五行志》

今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。 ——《旧唐书》

【0177】凤首箜篌，有项如轸。 ——《旧唐书》

其制作曲颈凤形焉。凤首箜篌出于天竺伎也。 ——《文献通考》

凤首箜篌二：其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，弦一十有四，凤首外向；其一顶有条，轸有笼首。 ——《新唐书 卷二二二》

第二章史料

【0201】贞观元年，宴群臣，始奏秦王破阵之曲。太宗谓侍臣曰："朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。其后令魏徵、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞，更名《七德》之舞，增舞者至百二十人，被甲执戟，以象战阵之法焉。六年，太宗行幸庆善宫，宴从臣于渭水之滨，赋诗十韵。其宫即太宗降诞之所。车驾临幸，每特感庆，赏赐闾里，有同汉之宛、沛焉。于是起居郎吕才以御制诗等于乐府，被之管弦，名为《功成庆善乐》之曲，令童儿八佾，皆进德冠、紫袴褶，为《九功》之舞。冬至享宴，及国有大庆，与《七德》之舞皆奏于庭。

——《旧唐书·卷三十 志第十 音乐志三》

【0202】贞观末，有裴神符有妙解琵琶，惟作《圣蛮双》、《火凤》《倾杯乐》，三曲声度清美，太宗深爱之。 ——《太平御览 卷五百六十八 ◎乐部六》

【0203】《唐会要》记载：《倾杯乐》：“北齐俗乐歌曲。出自送酒之曲。初唐贞观中，乐工裴神符将其奏入琵琶，调为中吕商。”

——《唐会要》

【0204】“……于后筝簧琵琶人白明达，术逾等夷，积劳计考，并至大官。人皆以为祖孝孙为知音。今其所教声曲，多不谐音韵。此犹未至精妙。”

——《唐会要》卷三十四

【0205】 帝之破窦建德也。乘马名黄骢骠，及征高丽，死于道，颇哀惜之，命乐工制《黄骢叠曲》四曲，皆宫调也。又曰：《黄骢叠者》，唐太宗初定中原时所策黄骢马。后因征辽北，马忽毙，上叹惜久之，因命乐人制此曲。

——《新唐书·礼乐志》

【0206】【唐太宗皇帝《咏琵琶诗》】半月无双影，金花有四时。摧藏千里态，掩抑几重悲；促节迎红袖，清音满翠帷。驶弹风响急，缓曲钏声迟；空余关陇恨，因此代想思。

——《初学记 下〇琵琶第三》

【0207】阊阖总金鞍，上林移玉辇。野郊怆新别，河桥非旧饯。惨日映峰沉，愁云随盖转。哀笳时断续，悲旌乍舒卷。望望情何极，浪浪泪空泫。无复昔时人，芳春共谁遣。

——《全唐诗 卷 147 李世民 望送魏徵葬》

【0208】太宗时，西国进一胡善弹琵琶，作一曲，琵琶弦拨倍粗。上每不欲番人胜中国，乃置酒高会，使罗黑黑隔帷听之，一遍而得。谓胡人曰：“此曲吾宫人能之。”取大琵琶，遂于帷下。令黑黑弹之，不遗一字。胡人谓是宫女也，惊叹辞去。西国闻之，降者数十国。

——《太平广记 卷第二百三 乐一　琵琶 罗黑黑》

【0209】（显庆）六年三月，（高宗）上欲伐辽，于屯营教舞，召李义府、任雅相、许敬宗、许圉师、张延师、苏定方、阿史那忠、于阗王伏阇、上官仪等，赴洛城门观乐。乐名《一戎大定乐》。赐观乐者杂彩有差。

《大定乐》，高宗所造，出自《破阵乐》。舞者百四十人，被五采文甲，持槊歌和云、《八纮同轨乐》，以象平辽东而边隅大定也。

（高宗）帝将伐高丽，燕洛阳城门，观屯营教舞，按新征用武之势，名曰《一戎大定乐》，舞者百四十人，被五采甲，持槊而舞，歌者和之，曰"八弦同轨乐。"象高丽平而天下大定也。

——《旧唐书·卷二十八·志第八 音乐一》

【0210】《西凉乐》者，工人平巾帻，绯褶。白舞一人，方舞四人。白舞今阙。方舞四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五彩接袖，乌皮靴。乐用钟一架，磬一架，弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，筚篥一，小筚篥一，笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，铜拔一，贝一。编钟今亡。

——《旧唐书·卷二十九·志第九 音乐二》

《西凉伎》，有编钟、编磬皆一；弹筝、扫筝，臣箜篌、竖箜篌、琵琶。五弦笙、萧、觱篥、小觱篥、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓皆一；铜钹二，贝一。白舞一人，方舞四人。

——《新唐书·礼乐志》

【0211】《高丽乐》，工人紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口袴，赤皮靴，五色绦绳。舞者四人，椎髻于后，以绛抹额，饰以金珰。二人黄裙襦，赤黄袴，极长其袖，乌皮靴，双双并立而舞。乐用弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，义觜笛一，笙一，箫一，小筚篥一，大筚篥一，桃皮筚篥一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，贝一。武太后时尚二十五曲，今惟习一曲，衣服亦浸衰败，失其本风。——《旧唐书·卷二十九·志第九 音乐二》

《高丽》者，乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。——《隋书·音乐志》

《高丽伎》，有弹筝、扫筝、凤首箜篌、卧箜篌、竖箜篌、琵琶，以蛇皮为槽，厚寸余，有鳞甲。楸木为面，象牙为捍拨，画国王形。又有五弦、义觜、笛、笙、葫芦笙、箫、小觱篥、桃皮觱篥、腰鼓、齐鼓、檐鼓、龟头鼓、铁版、贝、大觱篥。胡旋舞，舞者立球上，旋转如风。

——《通典》

【0212】《百济乐》，舞二人，紫大袖裙襦，章甫冠，皮履。乐之存者，筝、笛、桃皮筚篥、箜篌、歌。此二国，东夷之乐也。——《隋书·音乐志》

《百济》，贞观中灭二国，尽得其乐。——《太平御览》

中宗时，百济乐工人亡散，岐王为太常卿，复奏置之，然音伎多阙。舞者二人，紫大袖裙襦、章甫冠、衣履。乐有筝、笛、桃皮觱篥、箜篌、歌而已。——《新唐书》

【0213】《扶南乐》，舞二人，朝霞行缠，赤皮靴。隋世全用《天竺乐》，今其存者，有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、笛、筚篥、铜拔、贝。——《旧唐书·音乐志》

扶南乐，舞二人，朝霞衣，朝霞行缠，赤皮鞋。隋代全用天竺乐，今其存者有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、横笛、筚篥、铜钹、贝。——《通典》

【0214】《天竺乐》，工人皂丝布头巾，白练襦，紫绫袴，绯帔。舞二人，辫发，朝霞袈裟，行缠，碧麻鞋。袈裟，今僧衣是也。乐用铜鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、筚篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、铜拔、贝。毛员鼓、都昙鼓今亡。

——《旧唐书·卷二十九·志第九 音乐二》

《天竺》者，乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种，为一部。工十二人。——《隋书》

《天竺伎》，有铜鼓，羯鼓、都昙鼓、毛员鼓，觱篥，横笛，凤首箜篌，琵琶、五弦，贝，绱一；铜钹二，舞者二人。——《新唐书》

天竺乐，乐工皁丝布头巾，白练襦，紫绫葱，绯帔。舞二人，辫发，朝霞袈裟，若今之僧衣也。行缠，碧麻鞋。乐用羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、筚篥、横笛、凤首 箜篌、琵琶、五弦琵琶、铜钹、贝。其都昙鼓今亡。——《通典》

【0215】《龟兹》者，其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、 羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种，为一部。工二十人。——《隋书》

《龟兹乐》，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴。舞者四人，红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮 靴。乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，毛员鼓一，都昙鼓一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一，铜拔一，贝一。毛员鼓今亡。

——《旧唐书·卷二十九·志第九 音乐二》

《龟兹伎》，有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、萧、觱篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓，侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝，皆一；铜钹二。舞者四人。设五方师子，高丈余，饰以方色。每师子有十二人，画衣，执红拂，首加红袜，谓之师子郎。

——《新唐书》

龟兹乐， 工人皁丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布葱。舞四人，红抹额，绯袄，白葱帑，乌皮靴。 乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一， 荅腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，毛员鼓一，今亡。鸡娄鼓一，铜钹二，贝一。——《通典》

【0216】《疏勒》者，乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部，工十二人。——《隋书》

《疏勒乐》，工人皂丝布头巾，白丝布袴，锦襟褾，舞二人，白袄，锦袖，赤皮靴，赤皮带。乐用竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、横笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓。

——《旧唐书》

《疏勒伎》，有坚箜篌、琵琶、五弦、箫、横笛、觱篥、答腊鼓、羯鼓、侯提鼓、腰鼓、鸡娄鼓，皆一；舞者二人。——《新唐书》

疏勒乐，工人皁丝布头巾，白丝布袍，锦衿褾，白丝布葱。舞二人，白袄，锦袖，赤皮靴，赤皮带。乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，横笛一，箫一，筚篥一， 荅腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一。——《通典》

【0217】《安国》者，乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种，为一部。工十二人。——《隋书》

《安国乐》，工人皂丝布头巾，锦褾领，紫袖袴。舞二人，紫袄，白袴帑，赤皮靴。乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜拔、箜篌。五弦琵琶今亡。此五国，西戎之乐也。——《新唐书》

安国乐，工人皁丝布头巾，锦衿褾，紫袖葱。舞二人，紫袄，白葱帑，赤皮靴。乐用琶琶一，五弦琶琵一，竖箜 篌一，箫一，横笛一，大筚篥一，双筚篥一，正鼓一，铜钹二，箜篌一。

——《通典》

【0218】《高昌乐》，舞二人，白袄锦袖，赤皮靴，赤皮带，红抹额。乐用答腊鼓一腰鼓一，鸡娄鼓一，羯鼓一，箫二，横笛二，筚篥二，琵琶二，五弦琵琶二，铜角一，箜篌一。箜篌今亡。

——《旧唐书》

及平高昌，收其乐。有竖箜篌、铜角，一；琵琶、五弦、横笛、箫、觱篥、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓，皆二人。工人布巾，袷袍，锦襟，金铜带，画绔。舞者二人，黄袍袖，练襦，五色绦带，金铜耳珰；赤鞾。自是初有十部乐。 ——《新唐书》

高昌乐，舞二人，白袄锦袖， 赤皮靴、皮带，红抹额。乐用荅腊鼓一，腰鼓一，鸡娄鼓一，羯鼓一，箫一，横 笛二，筚篥二，五弦琵琶二，琵琶二，铜角一，竖箜篌一，今亡。笙一。

——《通典》

【0219】《康国乐》，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领。舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜拔一。

——《旧唐书》

《康国伎》，有正鼓、和鼓，皆一；笛、铜钹，皆二。舞者二人。工人之服皆从其国。

——《新唐书》

康国乐，工人皁丝布头巾，绯丝布袍， 锦衿。舞二人，绯袄，锦袖，绿绫浑裆葱，赤皮靴，白葱帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹二。 ——《通典》

【0220】高昌乐者，西魏与高昌通，始有高昌伎。隋文帝开皇六年，高昌献圣明乐曲，帝令知音者于官所听之，归而肄习，及客献，先于前奏之，胡夷大惊。大唐平高昌，尽收其乐，又进燕乐，而去礼毕曲。 ——《通典》

【0221】高祖受命惟新，八州同贯，制氏全出于胡人，迎神犹带于边曲。及颜、何骤请，颇涉雅音，而继想闻《韶》，去之弥远。 ——《隋书·卷十三 志第八 音乐上》

【0222】而元魏、宇文，代雄朔漠，地不传于清乐，人各习其旧风。虽得两京工胥，亦置四厢金奏。殊非入耳之玩，空有作乐之名。 ——《旧唐书·音乐志上》

【0223】开皇九年平陈，始获江左旧工及四悬乐器，帝令廷奏之，叹曰："此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。"乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调，宾、祭用之。隋氏始有雅乐，因置清商署以掌之。 ——《旧唐书·音乐志一》

【0224】炀帝矜奢，颇玩淫曲，御史大夫裴蕴，揣知帝情，奏括周、齐、梁、陈乐工子弟及人间善声调者，凡三百余人，并付太乐。倡优獶杂，咸来萃止。其哀管新声，淫弦巧奏，皆出邺城之下，高齐之旧曲云。——《隋书·卷十三 志第八 音乐上》

【0225】高祖受禅，擢祖孝孙为吏部郎中，转太常少卿，渐见亲委。孝孙由是奏请作乐。时军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。武德九年，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之。贞观二年，太常少卿祖孝孙既定雅乐，至六年，诏褚亮、虞世南、魏徵等分制乐章。其后至则天称制，多所改易，歌辞皆是内出。——《旧唐书·卷三十 志第十 音乐志三》

【0226】孝孙又奏：陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云，"大乐与天地同和"，故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。——《旧唐书·音乐志一》

【0227】下制曰："王公卿士，爰及有司，频诣阙上言，请以'唐乐'为名者，斯至公之事，朕安得而辞焉。然则《大咸》、《大韶》、《大濩》、《大夏》，皆以大字表其乐章，今之所定，宜曰《大唐乐》。——《旧唐书·卷二十八 志第八◎音乐一》

【0228】汉明帝时，乐有四品：一曰《大予乐》，郊庙上陵之所用焉。则《易》所谓"先王作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考"者也。二曰雅颂乐，辟雍飨射之所用焉。则《孝经》所谓"移风易俗，莫善于乐"者也。三曰黄门鼓吹乐，天子宴群臣之所用焉。则《诗》所谓"坎坎鼓我，蹲蹲儛我"者也。其四曰短箫铙歌乐，军中之所用焉。——《隋书·音乐志上》

【0229】贞观元年，宴群臣，始奏秦王破阵之曲。太宗谓侍臣曰："朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。其后令魏徵、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞，更名《七德》之舞，增舞者至百二十人，被甲执戟，以象战阵之法焉。六年，太宗行幸庆善宫，宴从臣于渭水之滨，赋诗十韵。其宫即太宗降诞之所。车驾临幸，每特感庆，赏赐闾里，有同汉之宛、沛焉。于是起居郎吕才以御制诗等于乐府，被之管弦，名为《功成庆善乐》之曲，令童儿八佾，皆进德冠、紫袴褶，为《九功》之舞。冬至享宴，及国有大庆，与《七德》之舞皆奏于庭。

——《旧唐书·卷二十九 志第九 音乐志二》

【0230】自《破阵舞》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲。惟《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅。《大定乐》，高宗所造，出自《破阵乐》。舞者百四十人，被五采文甲，持槊歌和云、《八纮同轨乐》，以象平辽东而边隅大定也。

【0231】其破阵、上元、庆善三舞皆易其衣冠，合其锺磬，以享郊庙。自天后临朝，此礼遂废。

——《旧唐书·音乐志》

《破阵》、《上元》、《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。以《破阵》为武舞，谓之《七德》；《庆善》为文舞，谓之《九功》。自武后称制，毁唐太庙，此礼遂有名而亡实。

——《通典》

【0232】（高祖）诏求知音之士，集尚书，参定音乐。 译云：″先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：′父在西域，称为知音。译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。 ——《通典》

【0233】有万宝常者，妙达钟律，遍解八音....并撰乐谱六十四卷，论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变。为八十四调，百四十四律，变化终于千八百声....而宝常所为，皆归于雅正。虽公议不服，然皆谓以为神。 ——《通典》

【0234】时牛弘为太常卿，引孝孙为协律郎，与子元、普明参定雅乐。时又得陈山阳太守毛爽，妙知京房律法，布琯飞灰，顺月皆验。爽时年老，弘恐失其法,于是奏孝孙从其受律。”

——《旧唐书》卷七九《祖孝孙传》

【0235】“孝孙又以十二月旋相为六十声、八十四调。其法，因五音生二变，因变徵为正徵，因变宫为清宫。七音起黄钟，终南吕，迭为纲纪。黄钟之律，管长九寸，王于中宫土。半之，四寸五分，与清宫合，五音之首也。加以二变，循环无间。” ——《新唐书》

【0236】祖孝孙始为旋宫之法，造十二和乐，合四十八曲，八十四调。以十二律各顺其月，旋相为宫。按礼记 云「大乐与天地同和」。「治世之音，安以乐，其政和」。故制十二和之乐，合三十二曲，八十有四调 ——《通典卷第一百四十二 乐二》《旧唐书・音乐志》

【0237】凡鼓吹五部：一鼓吹，二羽葆，三铙吹，四大横吹，五小横吹，总七十五曲。鼓吹部有扛鼓、大鼓、金钲小鼓、长鸣、中鸣。扛鼓十曲：一《警雷震》，二《猛兽骇》，三《鸷鸟击》，四《龙媒蹀》，五《灵夔吼》，六《雕鹗争》，七《壮士怒》，八《熊罴吼》，九《石坠崖》，十《波荡壑》。大鼓十五曲，严用三曲：一《元驎合逻》，二《元驎他固夜》、三《元驎跋至虑》。小横吹部有角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮觱篥六种，曲名失传。

——《新唐书卷二十三下 志十三下 仪卫志下》

【0238】乐即有单龟头鼓及筝、蛇皮琵琶，盖以蛇皮为槽，厚一寸馀，鳞介具焉，亦以楸木为面，其捍拨以象牙为之，画其国王骑象，极精妙也。 ——《乐府杂录》

【0239】《高丽乐》，工人紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口袴，赤皮靴，五色绦绳。舞者四人，椎髻于后，以绛抹额，饰以金珰。二人黄裙襦，赤黄袴，极长其袖，乌皮靴，双双并立而舞。 ——《旧唐书・音乐志》

【0240】《扶南乐》，舞二人，朝霞行缠，赤皮靴。 ——《旧唐书・音乐志》

【0241】《康国乐》，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领。舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜拔一。

——《旧唐书》

【0242】“哀声内结，沉气外澈；舒诞沉浮，徊翔曲折。”

“素手纷其若飘兮，逸响薄于高梁；弱腕忽以竞骋兮，象惊电之绝光。飞纤指以促柱兮，创发越以哀伤；时旃搦以劫蹇兮，声撇耀以激扬。”哀声内结，沉气外澈；舒诞沉浮，徊翔曲折。

——傅玄在《琵琶赋》

【0243】平和之人，听筝笛琵琶，则形躁而志越；闻琴瑟之音，则体静而心开。

——嵇康《声无哀乐论》

夫琵琶筝笛，闻促声高，故使人形躁而志越。中虚外实见上叙事。

【0244】琵琶圆体修颈而小，号曰"秦汉子"，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。段成式《酉阳杂俎》中，也有“古琵琶用鹍鸡筋”

——《新唐书·礼乐志十一》

【0245】吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。

昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。

女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入坤山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。

吴质不眠倚桂树,露脚斜飞湿寒兔

——《李贺 李凭箜篌引》

【0246】击用两杖，其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破，作战杖连碎之声，又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异衆乐。

——《通典》

【0247】击之响亮，不下鸣鼍。

——《通典》

蛮夷之乐，有铜鼓焉。形如腰鼓，而一头有面，鼓面圆二尺许。面与身连，全用铜铸。其身遍有虫鱼花草之状，通体均匀，厚二分以来。炉铸之妙，实为奇巧。

——《太平广记 卷第二百五 乐三》

第三章 史料

【0301】《周官》："靺师掌教《靺乐》，祭祀则帅其属而舞之，大享亦如之。"《靺》，东夷之乐名也。举东方，则三方可知矣。又有"鞮鞻氏掌四夷之乐，与其声歌，祭祀则歙而歌之，宴亦如之。"作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德广之所及也。东夷之乐曰《靺离》，南蛮之乐曰《任》，西戎之乐曰《禁》，北狄之乐曰《昧》。《离》，言阳气始通，万物离地而生也。《任》，言阳气用事，万物怀任也。《禁》，言阴气始通，禁止万物之生长也。《昧》，言阴气用事，万物众形暗昧也。其声不正，作之四门之外，各持其方兵，献其声而已。自周之衰，此礼寻废。

——《旧唐书·卷二十九 志第九 ◎音乐二》

【0302】《后汉书》曰：永宁元年，西南夷掸国王献月乐及伶人。明年元会，作之于庭，安帝与群臣共观，大奇之。

——《初学记〇四夷乐第三》

【0303】魏孝文帝十有一年春正月丁亥朔，诏定乐章，非雅者除之。太和初，高祖垂心雅古，务正音声。时司乐上书，典章有阙，求集中秘群官议定其事，并访吏民，有能体解古乐者，与之修广器数，甄立名品，以谐八音。诏"可"。虽经众议，于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。金石羽旄之饰，为壮丽于往时矣。五年，文明太后、高祖并为歌章，戒劝上下，皆宣之管弦。七年秋，中书监高允奏乐府歌词，陈国家王业符瑞及祖宗德美，又随时歌谣，不准古旧，辨雅、郑也。十一年春，文明太后令曰："先王作乐，所以和风改俗，非雅曲正声不宜庭奏。可集新旧乐章，参探音律，除去新声不典之曲，裨增钟县铿锵之韵。"十五年冬，高祖诏曰："乐者所以动天地，感神祇，调阴阳，通人鬼。故能关山川之风，以播德于无外。由此言之，治用大矣。逮乎末俗陵迟，正声顿废，多好郑卫之音以悦耳目，故使乐章散缺，伶官失守。今方厘革时弊，稽古复礼，庶令乐正雅颂，各得其宜。今置乐官，实须任职，不得仍令滥吹也。"遂简置焉。　　——《北魏书》卷七下　帝纪第七下　◎高祖纪下

【0304】开皇二年，齐黄门侍郎颜之推上言："礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声，请冯（扶持）梁国旧事，考寻古典。"高祖不从，曰："梁乐亡国之音，奈何遣我用邪？"是时尚因周乐，命工人齐树提检校乐府，改换声律，益不能通。俄而柱国、沛公郑译奏上，请更修正。于是诏太常卿牛弘、国子祭酒辛彦之、国子博士何妥等议正乐。然沦谬既久，音律多乖，积年议不定。高祖大怒曰："我受天命七年，乐府犹歌前代功德邪？"命治书侍御史李谔引弘等下，将罪之。谔奏："武王克殷，至周公相成王，始制礼乐。斯事体大，不可速成。"高祖意稍解。

——《隋书·卷十四　志第九·音乐中》

【0305】时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。高祖病之，谓群臣曰："闻公等皆好新变，所奏无复正声，此不祥之大也。自家形国，化成人风，勿谓天下方然，公家家自有风俗矣。存亡善恶，莫不系之。乐感人深，事资和雅，公等对亲宾宴饮，宜奏正声；声不正，何可使儿女闻也！"帝虽有此敕，而竟不能救焉。　　——《隋书·卷十五　志第十·音乐下》

【0306】高祖受禅，擢祖孝孙为吏部郎中，转太常少卿，渐见亲委。孝孙由是奏请作乐。时军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。武德九年，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之。

——《旧唐书·音乐志卷二十八　志第八　◎音乐一》

【0307】太宗曰："礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由？"御史大夫杜淹对曰："前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。"太宗曰："不然，夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲，悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳，何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》

之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。”尚书右丞魏徵进曰：″古人称：’礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。″太宗然之。

——《旧唐书 卷二十八 志第八》

【0308】（贞观）十一年，文收表请厘正太乐。上谓侍臣曰：“乐本缘和，人和则乐和。至如隋炀帝末年，天下丧乱，纵令改张音律，知其终不和谐。若使四海无事，百姓安乐，音律自然调和，不藉更改。”竟不依其情。 ——《旧唐书·张文收传》

【0309】后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。 ——《隋书·卷十四 志第九 音乐中》

【0310】贞观元年正月，三殿宴群臣，奏《秦王破阵乐》之曲。太宗谓侍臣曰：″朕昔在藩邸，屡有征伐，世间遂有此歌，岂意今日登於雅，乐然其发扬蹈厉虽异文容，功业由之，致有今日！所以被於乐章，示不忘本也。″尚书右仆射封德彝进曰：″陛下以圣武戡难，立极安人，功成化定，陈乐象德，实弘济之盛烈，为将来之观，文容习仪岂得为比！″太宗曰：″朕虽以武功定天下，终当以文德绥海内。文武之道，各随其时。公谓文容不如蹈厉，斯为过矣。″

——《旧唐书·卷二十八 志第八◎音乐一》

【0311】周、隋与北齐、陈接壤，故歌舞杂有四方之乐。至唐，东夷乐有高丽、百济，北狄有鲜卑、吐谷浑、部落稽，南蛮有扶南、天竺、南诏、骠国，西戎有高昌、龟兹、疏勒、康国、安国，凡十四国之乐，而八国之伎，列于十部乐。 ——《新唐书·礼乐志十二》

【0312】十四年，有景云见，河水清。张文收采古《朱雁》、《天马》之义，制《景云河清歌》，名曰宴乐，奏之管弦，为诸乐之首，元会第一奏者是也。

——《旧唐书·卷二十八 志第八◎音乐一》

【0313】后魏乐府始有北歌，即魏史所谓真人歌是也。代都时，命掖庭宫女晨夕歌之。周、隋代兴，西凉乐、杂奏，今存者五十三章，其名因可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净王太子》、《企俞》也。其余不可解。或可汗之词，按今大角，即后魏代箕逻向是也。其曲亦多可汗之词，北虏之俗皆呼主为可汗。吐谷浑又慕容别种，知此歌是燕魏之际鲜卑歌词，虏音不可晓。梁有《钜鹿公主》歌，似是姚苌时歌词，华音与此歌不同。梁乐府鼓吹语祹《大白净皇太子》、《小白净皇太子》、《企俞》等曲。隋鼓吹有《白净王太子曲》，与北歌校之，其音皆异。 ——《旧唐书·卷二十九 志第九◎音乐二》

说明：史料编号为四位数字，前两位为章节号，后两位为在文章中出现的先后顺序。

攻读学位期间取得的研究成果

【1】浅探魏晋南北朝时期雅乐于邺城的流变.北方音乐.第 37 卷 2017 年 5 月，第 1 页

致 谢

时间过得很快，转眼三年研究生已经毕业了。在这三年中，最感谢的是郭宾导师。因为郭老师辛勤传授专业知识和严谨指导论文写作，我的专业课学习与毕业论文才能圆满完成。老师教给我们的不只是理论层面的专业知识，更重要的是潜移默化的人生态度，即应该用怎样的思维方式去面对生活，而这些态度和思维源于书本，更高于书本，更是终生受益的；感谢每位代课老师，让我开阔了眼界、拓展了知识；特别感谢的是高兴老师，高老师低调谦和的性格，严谨的治学态度，博学的专业素养是我毕生当所学的。感谢研究生学习，感谢山西大学，感谢音乐学院理论系的每一位老师，感谢我的同学，遇到你们，是我人生最宝贵的财富。我会带着这份感激，更加专注于今后的学习和工作，爱学生，爱生活，更加注重理论与实践学习，踏踏实实，严严谨谨，活到老学到老，希望今后可以为音乐理论大厦添砖添瓦，做出自己的贡献。

个人简况及联系方式

姓名：　　张钰　　　　　　　　　　性别：　女

民族：　　　汉　　　　　　　　　　　　政治面貌：中共党员

出生年月：1990 年 1 月

籍贯：山西省岚县

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

作者签名：[illegible]

2017年5 月26日

学位论文使用授权声明

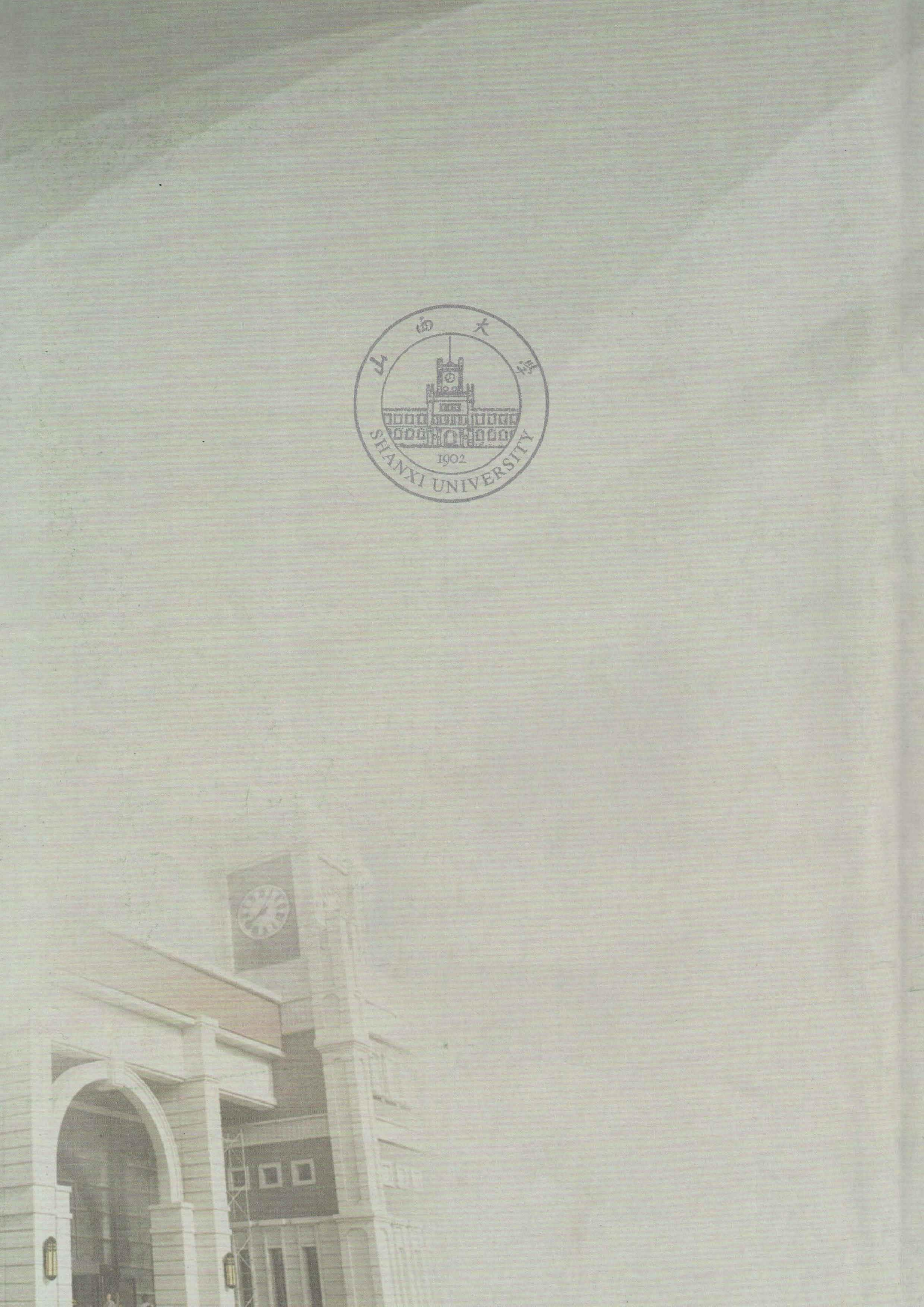
本人完全了解山西大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意山西大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：

导师签名：

2017年5月26日


山西大学
SHANXI UNIVERSITY
1902